
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892961 5



CÄCILIA,

eine

Zeitschrift

für die musikalische Welt

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen
und Künstlern.

Redigirt von

S. W. DEHN in Berlin.

Dreiundzwanzigster Band.

Enthaltend die Hefte 89, 90, 91 u. 92.



MAINZ, BRÜSSEL und ANTWERPEN,

im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1844.

Inhalt

des

Dreiundzwanzigsten Bandes der Cäcilia.

Heft 89.

Heft 90.

Heft 91.

Heft 92.

Ueber

den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst,

wie er ist und sein sollte.

Von

C. A. FÖPPL.

I.

Die Pflege und Uebung der Tonkunst im teutschen Vaterlande hat eine so allgemeine Theilnahme und so ausgedehnte Verbreitung gewonnen, dass Diejenigen, welche darauf ein Urtheil bauen, sich leicht bewogen finden können, die gegenwärtige Periode die Blüthe der teutschen Tonkunst, ihr goldenes Zeitalter zu nennen. Der Druck und die Hemmungen der Ausbildung und Verbreitung der Kunst durch die frühern Einrichtungen einer professionsmässigen Zunft, haben aufgehört; nirgend mehr stehen ihr solche und ähnliche Hindernisse im Wege, nirgend mehr wird sie abgesperrt, und der ganze Zustand ist ein freierer, tödtenden Förmlichkeiten entrückter. Der Eifer der Gebildeteren des Publikums für die Tonkunst ist in dem Grade gewachsen, als die Ansicht geltender wurde, dass dieselbe einen Theil der feineren Bildung ausmache. Man sucht nunmehr nicht allein die bei verschiedenen Gelegenheiten gebotenen, jetzt sich öfter wiederholenden öffentlichen Kunstproductionen auf, sondern man übt auch selbst die Kunst aus. Auf das hin widmet sich eine nicht geringe Anzahl mehr oder weniger Befähigter ausschliesslich der Kunst, um theils bei den erwähnten öffentlichen Aufführungen thätig mitzuwirken, theils als Lehrer zur Ver-

breitung der Kunst wesentlich beizutragen. Der lange andauernde Weltfrieden konnte diesem Eifer nur günstig sein. So sind denn grossartige Institute ins Leben getreten, so sind grosse Vereine entstanden zur geselligen Ausübung der Musik, zur Hebung der vaterländischen Kunst und zur Bildung des Geschmacks für das Classische; so hat man ihr besonders Säle erbaut, in welchen die prächtigsten Kunstproductionen öffentlich stattfinden; so sind viele und bedeutende Musikalienlager entstanden, deren Reichthum die Gelegenheit bietet, sich mit allen Erscheinungen auf dem Kunstgebiete bekannt zu machen, und durch welche zugleich dem schaffenden Talente der Vortheil entspringt, seine Leistungen ins Publikum zu bringen; so sind die grossen Offizinen entstanden, welchen man vorzügliche musikalische Instrumente und täglich neue vortheilhafte Erfindungen und Verbesserungen derselben verdankt.

Alle diese Institute, alle diese Einrichtungen finden bei dem neueren allgemeinern Antheile an der Kunst, das beste Gedeihen. Fürst und Volk bringen ihr ansehnliche Opfer. Man unterstützt die öffentlichen Aufführungen durch grosse Summen, um ein hinreichendes Künstlerpersonale und darunter sehr ausgezeichnete Leute für die Mitwirkung bei jenen zu gewinnen; man lässt den Leistungen derselben die vollste Anerkennung angedeihen und spornt dadurch zur Nacheiferung an; man nimmt bekannte und ausgezeichnete fremde Künstler mit Wohlwollen auf; man sorgt für die Ausbildung junger Talente durch Unterstützungen und schickt sie auf Reisen. In der Literatur wird ebenfalls eine lebendige Thätigkeit entwickelt, und derselben verdankt man die vielen Erscheinungen von Kunstführen, musikalischen Zeitschriften und Brochüren, wodurch es möglich wird, tiefere Blicke in die Kunst zu thun. Alles dies ist ein Vorzug der neueren Zeit. Auch der Staat nimmt sich der Kunstbildung seiner Bürger an: er führt in den Schulen den Gesangunterricht ein.

Ueberdiess wird keine allgemeine Feier, kein grossartiges Fest begangen, wobei die Tonkunst nicht auch ihre

Stelle fände; bedeutungsvolle Handlungen sind es, welche sie unterstützt und begleitet, ihr selbst aber sind grosse, benannte Feste geweiht, zu welchen Theilnehmer von nahe und ferne sich versammeln. Eine Kunst, für welche man sich in so hohem Grade interessirt, welcher man einen so hohen Werth beimisst, wird wohl als eine die Bildung und Veredlung des Menschen sehr fördernde betrachtet.

Das Erwähnte bezieht sich jedoch nur auf die Aussenseite, auf die Oberfläche der Sache, und beweiset weiter Nichts, als den Aufwand, dem man Verbesserungen derselben verdankt, und nus den Opfern, die man bringt, kann die Erheblichkeit und Würde des Gegenstandes bewiesen werden. Wenn sich aber in neuerer Zeit einige Stimmen erheben, welche, die aufgezählten und ähnlichen Thatsachen als ihre einzigen und ausschliesslichen Argumente annehmend, den jetzigen Zustand unserer teutschen Tonkunst bis in den Himmel erheben, so kann man sich nicht darüber aufhalten, wenn Leute — die der Kunst nicht näher stehen, auf solche schwache Argumente hin, die sie gerade aus dem Umstande, dass sie in der Musik Fremdlinge sind, auch nicht selbst durch bessere zu ersetzen vermögen, — Urtheile über die Tonkunst fällen, welche höchst nachtheilig oder wenigstens sehr zweideutig für dieselben lauten. So behaupten sogar manche der grössten Forscher, welche auch diesen Gegenstand in ihre Betrachtungen gezogen, und abgesehen von seiner allgemeinen äusseren Ausdehnung, nur den Einfluss desselben auf das höhere Leben aufgefasst haben, dass dieser so gering und unbedeutend sei, dass die Musik nicht an die Seite der anderen schönen Künste zu stellen, we nicht gar für eine unächte Schwester derselben zu halten, und einer so allgemeinen Beachtung unwerth sei. So findet man denn auch in den Zeitschriften für „Kunst" oder „für Kunst und Literatur" gewöhnlich die Tonkunst ausgeschlossen, und beinahe durchgängig hat man, wenn von Kunst die Rede ist, nur die Plastik, Malerei und Poesie im Auge. Männer jener und ähnlicher Ansichten sprechen der Musik

alle Fähigkeit einer höheren geistigen Bedeutung ab, und stellen sie dar, als einen blossen Genuss der niederen Sinnlichkeit, als einen Reiz des Gehörsinnes. Sie finden, wie ihnen die Musik erscheint, in ihr kein höheres, geistiges Princip, und nehmen nur eine physische Natur derselben an. Solche Männer aber können freilich, sobald sie sich nicht näher mit dem Wesen der Tonkunst bekannt gemacht, und ohne dass sie im Stande sind, dieselbe tiefer zu untersuchen und zu betrachten, was sogar meistens der Fall ist, da deren Studien gewöhnlich ganz andere als solche der Kunst, am seltensten aber der Musik sind, nur nach dem Bestehenden, nach der blossen Erscheinung urtheilen, und dann können sie allerdings finden, dass die Erfolge der Kunst und ihr Einfluss auf das höhere Leben nicht in einem befriedigenden Verhältnisse zu so vielen bedeutenden Opfern stehen. Dergleichen Vorwürfe treffen aber weniger die Kunst an sich, da das Urtheil einzig auf die Richtung der Zeit gebaut ist, — obwohl der Ausspruch dieser strengen Richter in jenem Sinne erlassen worden, — als vielmehr nur den herrschenden Zeitgeist, in welchem eine Sache, von den grössten Geistern des gebildetsten Volkes der Erde überaus hoch gestellt, so leicht und niedrig aufgefasst und behandelt wird, dass dem unbefangenen und verständigen Urtheiler nicht leicht mehr möglich ist, noch eine Spur eines tiefern Grundes derselben, einer Beziehung auf das geistige Leben, zu erkennen. Es liegt in der Zeit, den geistigern Grund der Tonkunst weder zu erkennen, noch diese Erkenntniss zu suchen. Dieser Grund ist einmal verloren gegangen und wird so leicht nicht wieder gefunden; man ist auf Abwege gerathen, man hat sich immer mehr verirrt, und so wusste man zuletzt nicht mehr, woran man sich halten sollte: daher die vielen verschiedenen oft sich widersprechenden und bekämpfenden Ansichten von dem Wesen der Musik; daher auch der überwiegend grosse Haufe derer, die über Musik gar nicht mehr denken, und in dem instinktartigen Betreiben derselben alles Denken aufgeben. In allen andern Theilen

der Ausbildung höherer Fähigkeiten ist man vorwärts geschritten, da der herrschende Geist der Kultur sich über jeden nur irgend fruchtbaren Gegenstand zu verbreiten strebt; da wir die Civilisation neuerer Zeiten und Völker doch eine höhere nennen hören, als die der vergangenen: die Tonkunst, die früher so hoch stand, blieb zurück. Fortschritte auf ihrem Gebiete sind flüchtig, gleich einem Blitze, der auf einen Moment die dunkle Nacht erleuchtet; nirgends erscheinen dieselben als weit und überall hin leuchtendes Tageslicht: das Wirken Einzelner, grosser geistreicher Künstler, ist nur für die weniger Einzelnen, die solches zu würdigen wissen.

Es bedarf kaum der traurigen Erwähnung, dass es der bedeutend grössere Theil des Publikums ist, welcher in der Musik ein flüchtiges oberflächliches Vergnügen sucht, einen Sinnesreiz, eine angenehme leichte Zerstreuung, und mehr ein Abziehen von der Geistesthätigkeit, als deren Spannung, und dass dieser Theil gerade darin den letzten Grund derselben erkennt.

Es wäre entmuthigend, annehmen zu müssen, dass dies die Folge angeborenen Hanges zum Sinnlichen, Platten und Gemeinen wäre; vielmehr erkennen wir nicht selten in Völkern, welche sonst weit hinter unserer Civilisation zurück sind, einzelne Spuren richtiger und tiefer Auffassung und wahren Kunstsinns im Allgemeinen, welche oft den Kenner in Erstaunen setzen. Das Abnehmen, ja der fast gänzliche Mangel einer bessern, gründlichern, naturgemässern Bildung, hat alles Uebel herbeigeführt, und nicht ein blosses Stillstehen, er hat vielfach ein Zurückgehen veranlasst.

Die Erfahrung lehrt, dass die Menschen, welche der Natur noch näher stehen, auch die Natur der Gegenstände richtiger und genauer erkennen, als die, welche sich schon weiter von derselben entfernt und losgerissen haben. Betrachten wir die Völker in ihren Entwickelungsperioden, so werden wir stets dies bestätigt finden. Und sehen wir auf eine Nation, deren Entwickelung und Bildung sich so

streng an die Natur hält, wie die Griechische, so werden wir wahrnehmen, wie hoch diese, auf solchen sichern Grund gebaut, zu steigen vermag. Daher sind auch die Griechen allgemein anerkannt die gebildetste, grösste aller Nationen. Wo aber hat man wohl der Musik einen höhern Rang unter den edlern geistigen Fähigkeiten des Menschen zugesprochen, als unter diesem Volke? Wo hat sie einen stärkern Einfluss auf das öffentliche sowohl als auf das Privatleben ausgeübt, als bei ihm?

Doch nicht das greise Alterthum war es einzig und allein, welches die Künste und unter ihnen auch die des belebenden Tones, als mächtige Hebel des sittlichen Zustandes erkannte. Ernst und rein auftretend, war die Musik noch später ein wichtiger Theil der Gottesverehrung, ein bedeutendes Mittel der Entflammung für Tugend, Tapferkeit und Vaterlandsliebe. In der christlichen Kirche insbesondere behauptete die Musik einen so edlen Standpunkt, dass selbst die Gegenwart, doch sonst alles einfach Erhabene verstossend, nicht ganz desselben mächtig werden kann, so dass vieles aus jenen Zeiten der Begeisterung als unantastbar und unveräusserlich bis zur Stunde erhalten wird. So bestehen noch heute die selbst nach den vielen späteren Zuthaten und Entstellungen noch werthvollen gregorianischen Choräle der katholischen, so das bis zur Stunde in seiner Reinheit erhaltene Kirchenlied der protestantischen Kirche, der teutsche Choral *). Die christliche

*) Bei einer genauen Vergleichung mancher jetzt üblichen Choralmelodien mit ihrer ursprünglichen Notation, wie sie in den alten Drucken des XVI. und XVII. Jahrhunderts enthalten ist, ergibt sich ein ganz andres Resultat, welches wünschen lässt, dass die willkührlichen und häufig ganz grundlosen Veränderungen und Verunstaltungen des Originals einer alten Melodie der protestantischen Kirche ausgemerzt würden, um die Melodie in ihrer Urgestalt wieder herzustellen. — Wir machen bei dieser Gelegenheit auf eine Sammlung aufmerksam, von der schon einige Bogen vorliegen, und die für den Gebrauch in Schulen und Seminarien bestimmt, von Herrn

Kirche überhaupt hat zu ihren wichtigsten Zeiten immer auf Einführung der Tonkunst in der Kirche gehalten und widmete derselben ihre ganze Aufmerksamkeit und Pflege. Die Meister jener Zeiten hatten aber die Aufgabe der Tonkunst, ihr Verhältniss zur Kirche sehr wohl anerkannt; sie hielten sich strenge an diese Erkenntniss, verfolgten ihren Zweck und verachteten Alles, was die Wahrheit und Innigkeit der Kunst beeinträchtigen oder aufheben konnte. Daher überall so höchst einfache Mittel zur Erreichung eines höhern Zweckes, daher die wunderbare Klarheit in schmucklosen Formen, daher ihr tiefer Ernst und wieder ihre kindliche Naivetät und überall innige Erhebung des Gemüthes, Wahrheit des Ausdrucks und höchste Begeisterung für die Sache. Doch auch ausser der Kirche hatte die Tonkunst schon sehr frühe einen bewunderungswürdigen Aufschwung genommen, und man kann mit allem Rechte behaupten, fördernd auf die Schwesterkunst, die Poesie gewirkt. Die Lieder der verschiedenen Völker sind dafür das unumstösslichste Zeugniss. Sie beweisen zugleich, wie man ursprünglich die Tonkunst mit allen edlern Verhältnissen und mit allen wichtigen Begebenheiten des Lebens verband; es war dies von einer grossen Bedeutung, indem dadurch dem Leben eine höhere Richtung, dem Erleben selbst aber die schönste, würdigste Verewigung in der Tradition durch den Mund des Volkes gegeben wurde.

Was heut zu Tage noch davon übrig ist, gilt mehr nur als **Form** und **Herkommen**, und in der Art sieht man jetzt sehr häufig die Musik als Begleiterin und Gesellschafterin ernster, feierlicher Acte, und als Gegenstand

---

L. Erk mit äusserst sorgfältiger Benutzung der Originalquellen herausgegeben, nächstens unter dem Titel: „Sammlung von vierstimmigen Choralen der vorzüglichsten Meister des XVI. u. XVII. Jahrhunderts," bei Bädeker in Essen erscheinen wird.

Die Red.

höherer Bildung betrachtet. Schon seit langer Zeit haben sich bei weitem die meisten Künstler und Kunsttreibenden von dem richtigen und natürlichen Wege der Kultur der Tonkunst, den Bestrebungen in andern Künsten und in den Wissenschaften gerade entgegengesetzt, entfernt; sie bahen das Publikum, seinen Schwächen huldigend, und somit leicht desselben sich bemächtigend, in einer sinnlichen Täuschung befangen und immer mehr in dieselbe hineingezogen, anstatt es für das Höhere empfänglich zu machen, und gegen dessen Schwächen nachdrucksam anzukämpfen.

Dieser allerdings breite und bequeme Weg, weil das Abwärts leichter war als das Aufwärts, wurde, einmal von Leuten des Fachs eingeschlagen, von der Menge leicht verfolgt. Von da an war an keinen Fortschritt der Kunst, an keine höhere, würdigere Stellung derselben mehr zu denken, und während es in andern Künsten immer heller, während dort die Bildung eine zunehmend tiefere wurde, während man dort über die Aufgabe der Kunst dachte und die höhere Natur derselben erforschte, während man eine auf philosophische Gründe gebaute Kunstlehre aufstellte, wahrend man die Kunst selbst auf Grundsätze zurückführte, verloren sich die Musiker, nicht mehr Künstler, in geisttödtende technische Regeln und zuletzt in das Aufsuchen aller nur erdenkbaren Mittel des Nervenreizes. So finden wir auf der einen Seite, in der Kunstlehre, nur technische Steifheit, auf der anderen, in der angewandten Kunst, sinnliche Ueberreizung, weil eben auf beiden Seiten das geistige Element fehlt. Während sich die Maler an das Studium der grossen Künstler der Vorzeit und des Alterthums, die Dichter an das fleissige Lesen der klassischen Griechen und Römer, des grossen Britten und anderer Meister aller Zeiten und Völker hielten, wussten die Musiker nicht einmal mehr die Namen der grossen Tonsetzer unter denselben Nationen, welche auch die berühmtesten Maler haben, — geschweige denn, dass man über die Tonkunst noch früherer Völker und Zeiten,

über die des klassischen Alterthums Studien zu machen und die Schriften über diesen Gegenstand, welche auf uns gekommen sind, zu lesen und zu erklären versuchte, um wenigstens einen Begriff von der alten auf die Nation so einflussreichen Kunst zu bekommen. Während die Dichter und Maler die Natur und das Leben des Menschen studirten, um darin die Wahrheit zu erkennen und auf ihre Kunst überzutragen, vergassen die Musiker, über den natürlichen Ausdruck, der mit der Sprache der Begriffe eng verbunden und als Argument desselben zu betrachten ist, Beobachtungen anzustellen; sie vergassen, der Kunst eine feste Basis, eine Begründung in der Natur und dem Leben zu geben, und in der Betonung der Rede die allerersten Regeln der Kunst, wie sie bei allen Völkern in ihren frühesten Spuren zu entdecken ist, zu ergründen, die musikalischen Elemente in der Sprache und den Zusammenhang dieser und der Musik nachzuweisen; sie wurden zunehmend faselnder in ihrem Treiben. Während sich die der anderen Künste Beflissenen mit dem Charakteristischen derselben unter den verschiedenen Völkern und zu den verschiedenen Zeiten bekannt machten, ahneten die Musiker nicht, wie wichtig es sei, solche Studien zu machen, — wie wichtig die Kenntniss der Nationalpoesie und Musik sei, und sie verachteten sogar das besonders dahin gehörende Volkslied als etwas Unbedeutendes, Werthloses; sie dachten nicht einmal daran, durch Vergleichung und Prüfung der verschiedenen Perioden der Kunst zu erfahren, ob diese vor- oder rückwärts gegangen, und kennen zu lernen, ob und was unsere Vorfahren darin geleistet haben. Aber man sucht sich nicht für die Kunst zu bilden, um aus derselben tiefer zu schöpfen; man bemüht sich im Gegentheile, Alles Geistige aus der Kunst zu entfernen und auszuscheiden.

So kam es denn, dass das Publikum irre geleitet, den breiten Weg der Gemeinheit, den die Kunstleute, welchen man freilich vertrauen musste, schon betreten hatten, einschlug, und den steilern Pfad zum Edlen, Reinen, Wahren

ausnahmsweise von einzelnen Freunden desselben, und zwar weniger von eigentlichen Fachleuten, eingeschlagen wurde. In solchem Zustande der Gesunkenheit, hätte man allerdings Ursache, die Musik nicht anders zu beurtheilen, als sie von den strengen Richtern, deren wir erwähnt haben, beurtheilt worden ist. Dieser Zustand jedoch, sollte er noch ferner bestehen, oder, was vorauszusehen ist, bis zu seinem Culminationspunkte sich steigern, ist nicht geeignet, den Schimmer der einzelnen Täuschung, den Hauptcharacter der modernen Richtung, auf die Dauer zu behalten; denn was nutzt sich so sehr ab, was wird eher bedeutungslos, als eben die sinnlichen Reizungen? Und darauf müssen wir wieder von vorn anfangen und die Entwickelungsperioden von neuem durchgehen, oder dem gänzlichen Ruin der jetzt meistens nur noch scheinbar bestehenden Kunst zusehen und es dem Schiksale anheimstellen, ob es ihm gefällt, durch ein Wunder den Verfall der Kunst aufzuhalten.

Doch man mache uns nicht den Vorwurf, uns auf Klagen und Anschuldigungen beschränkend, rath- und thatlos nur den Geist des Bösen als Schrekbild herauf beschwören zu wollen. Wir bauen im Gegentheile auf die Hülfe und kräftige Unterstützung aller Einsichtsvollen, die geschändete Kunst wieder zu Ehren zu bringen, und der wahren Kunst wieder ihre Geltung zu verschaffen. Untersuchen wir daher den krankhaften Zustand derselben, um nach Vermögen beizutragen, ihn zu heilen. Es wäre in der That ein verzweifelungsvoller Gedanke, anzunehmen, dass nirgend mehr das Vernünftige, das Wahre, Eingang und Aufnahme fänden. Ueberall wird, mehr oder weniger, dasselbe erkannt werden und sich weiter verbreiten. Soll es aber in einem Volke genährt und ausgebildet werden, so gehören dazu allerdings nicht mehr als blossen technischen Kenntnissen ausgestattete Leute, — dazu gehören denkende Künstler, die die Kunst in allen ihren Beziehungen prüfen, damit man zu einem richtigen Begriffe von ihr gelange; dazu gehören Männer, welche über das blos technische Geklaube sich erheben, und eine tiefere

Einsicht in ihre Kunst, ein schärferes Urtheil über Wesen und Grenze derselben erlangt haben.

In diesem Punkte sieht es aber gerade am schlimmsten um die Sache aus, und darin ist noch am wenigsten geschehen. Unsere Gelehrten und Philosophen sind beinahe sämmtlich, wie wir erwähnt, in der Musik selbst zu sehr Fremdlinge, als dass man sich auf ihre Urtheile verlassen köne; unsere Künstler und Kunstliebhaber dagegen zu einseitige, blosse Musiker, um über den Gegenstand zu spekuliren. So ist die Musik den Musikern zur Profession geworden, sieh auf technische Handgriffe und Handwerkervortheile beschränkend.

Für die eigentliche ächte Kunst und für Aufklärung des Wesentlichen der Musik geschah unterdessen so wenig, dass sich dies leicht wieder in dem chaotischen Zustande verlor. In neuerer Zeit, wenige frühere Einzelheiten, besonders des berühmten, genialen und verdienstvollen J. J. Rousseau ausgenommen, gelang es erst der geistvollen Schrift Thibaut's, dieser der Kunst in demselben Grade als der Wissenschaft wichtigen Mannes, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen. Leider liessen ihm seine Berufsgeschäfte nur allzuwenig Muse, um sich der Sache so weit zu widmen, dass er hätte mehr, als seine kleine Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst" liefern und als mehr denn blosser Kunstfreund, vorzugsweise nur einige Seiten der Kunst enltivirend, auftreten können. Zugleich würde er dann auch Gelegenheit gehabt haben, sich vielseitiger auszusprechen, als es in dem erwähnten Schriftchen geschah, und den Vorwurf der Einseitigkeit, welchen man ihm von gewissen Seiten machte, zu entkräften, die Kultur der Kunst aber durch sein ausgebreitetes Wissen und sein richtiges und feines Gefühl wesentlich gefördert haben. Was nach ihm geschrieben und versucht wurde, ist sowohl an Geist, als an Innigkeit und warmem Interesse für den Gegenstand noch immer hinter dem Vorbilde zurückgeblieben; woran aber auch der Umstand Schuld sein mag, dass es nur

unbedeutend wenig ist, was von der Art erschienen. Nichts destoweniger sollte Jeder, der die Musik nicht als oberflächlichen Tand, der sie vielmehr als ein höheres, geistigeres Vermögen des Menschen betrachtet, und in ihr einen Theil seiner Bildung und Veredlung erkennt, solche Erscheinungen nicht unbeachtet lassen, und durch eigene fortgesetzte Studien und Betrachtungen zu weiteren Resultaten zu gelangen suchen, um nicht blosser Vergnügling, wie Campe den italienischen Ausdruck: „Dilettant" übersetzt, sondern gebildeter Kunstfreund und Künstler zu sein, und sich nicht der unangenehmen Lage auszusetzen, von jedem nur etwas gründlicher zu Werke gehenden und wissenschaftlicheren Frager nothwendig für einen Fremdling auf dem eigenen Felde gehalten zu werden.

Ist dies schon für den Kunstfreund wichtig, um eine richtige Idee von der Kunst zu haben, so ist es dasselbe noch mehr für den Künstler, der moralisch verpflichtet ist, die Kunst zu erhalten und zu fördern; dessen er natürlich nicht fähig ist, wenn er ihre Wesenheit zuvor nicht selbst erkannt hat. Wissen wir ja doch, wie gross und einflussreich Lessing und Herder in der Kunst geworden sind, weil sich in ihnen der Dichter mit dem Philosophen verband.

Wenn aber so wenig von den Künstlern selbst gethan wurde, den richtigen Standpunkt der Musik unter den Fähigkeiten des Menschen im Allgemeinen und insbesondere unter den Kunsten zu bestimmen, ist da noch zu bewundern, dass neuere Gelehrte und Philosophen, den alten griechischen gerade entgegen, dieselbe als etwas sehr Bedeutungsloses bezeichnen und ihrer kaum mit einem Worte erwähnen? Ist da zu bewundern, dass während Einige die Tonkunst bis in den Himmel erheben, Andere dieselbe als eine ganz gleichgültige, unerhebliche Sache naserümpfend abweisen und abfertigen?

Das classische Alterthum steht auch in dieser Hinsicht musterhaft voran. Erinnern wir uns, wie ernst sich die

Philosophen jener Zeit mit der Musik beschäftigten; erinnern wir uns, dass sehr ausgezeichnete Männer des Alterthums speziell musikalische Werke geliefert haben, dass ausserdem noch in viele Werke anderer berühmter Männer des Alterthums die wichtigsten, interessantesten Bemerkungen und Andeutungen über die Musik ihrer Zeit und Nation eingestreut sind. Demnach mussten jene Männer sich sehr vertraut mit der Musik gemacht haben, da sie sonst unmöglich sich so ausführlich über dieselbe hätten aussprechen können. Sie mussten sie näher als aus blossem Lesen einiger renomirten Schriften kennen gelernt, sie mussten offenbar neben ihrer wissenschaftlichen Bildung auch eine artistische erhalten haben. Daraus geht hervor, dass man die Musik als einen die geistige Ausbildung sehr fördernden, ernsten Untersuchungen und tiefer Forschungen würdigen Gegenstand angesehen hatte.

Woher aber sollen unsere Künstler jene geistigere Bildung erhalten, wenn man die Studien derselben auf das Technische beschränkt, indem dies den gewöhnlichen Anforderungen genügt; wenn man dem materiellen Theile der Kunst, weil dieser die Erwartungen der herrschenden Geschmacklosigkeit erfüllt, alle Zeit und Krafte widmet? Kann man sich dann noch darüber aufhalten, wenn die Kunst in unbestimmte, verschwimmende Nebelgestalten sich auflöst, und ihren Grund und Boden verliert? In der That ist die Productivität sehr vieler unserer heutigen Tonsetzer nur ein von **Instinkt** geleitetes Zusammenwürfeln von Klängen. Nur einzelnen ganz genialen Naturen war es, wie in andern so auch in der Kunst der Musik, vergönnt, auch ohne eine solche Ausbildung Gediegenes hervorzubringen; da in ihnen jene Bedingungen tieferer Bildung gleichsam vorausgesetzt, und an- und eingeborne Gaben sind, welchem Umstande allein es zuzuschreiben ist, dass das Genie mit so bewunderungswürdiger Leichtigkeit überraschende Fähigkeiten entwickelt. Wer aber wollte behaupten, dass dieses durch tiefere Bildung nicht auch noch Vollendeteres zu leisten im Stande wäre, als wenn es

sich fast gänzlich auf seine nicht zum ganzen Selbstbewusstsein gekommenen natürlichen Anlagen verlässt? Ist es nicht schon vorgekommen, dass dadurch selbst die Begabtesten in sehr auffallende Fehler verfallen sind? Ja, wir haben sogar die Beweise, dass sehr geniale Menschen durch schlechte Einwirkungen von aussen, durch herrschenden schlechten, gemeinen Geschmack untergegangen sind, während sie, wenn ihnen eine gute Anleitung gegeben worden wäre, die sie auf das Wahre und Rechte hingeführt hätte, gross hätten werden können. Viele der heutigen Künstler scheinen sich aber nicht selten für Genies, wie jene, die keine Vorbildung bedürfen, zu halten, und in ihrer Selbstgefälligkeit aller gründlichen Studien überhoben zu sein.

Soll aber eine höhere Idee der Tonkunst in's Leben treten und allgemein wohlthätig und einflussreich für die Bildung des Publikums, so wie für die Bedeutung der Kunst werden, so muss mit aller Umsicht auf sämmtliche Anhaltpunkte der Musik zu wirken gestrebt werden, um die Mittel wählen zu können, wodurch dem gemeinen Treiben ein Ziel zu setzen, die Kunst an sich und das Publikum durch dieselbe zu veredeln sei. Betrachten wir demnach die verschiedenen Verhältnisse, unter welchen die Tonkunst in das Leben tritt, prüfen und beleuchten wir dieselben. —

Die Art und Weise, wie die Musik erscheint, ist entweder öffentlich oder nicht öffentlich. Als öffentlich betrachten wir ein jedes Verhältniss, das auf einer Allgemeinheit beruht, freilich oft unter mehr, oft unter weniger Bedingungen, z. B. der Befähigungen u. s. w. Unter nicht öffentlichen Verhältnissen meinen wir alle auf Einzelne beschränkte, jede Allgemeinheit ausschliessende und derselben sich entziehende. Hinsichtlich ihrer Aufgabe und ihrer Thätigkeit zerfallen diese beiden Verhältnisse in die Kunstbildung oder den Unterricht, und in die Ausführung der Kunst.

Die öffentliche musikalische Bildung hat ihre

verschiedenen Institute, welche, je nach dem Zwecke, den jene erfüllen soll, bald einen ausgedehnteren, umfassenderen, bald einen beschränkteren Wirkungskreis haben, und hiernach bald einem grösseren, bald einem kleineren Publikum zugänglich sind. Diese öffentlichen Bildungsanstalten sind entweder vom Staate errichtet und unterhalten, also eigentliche Staatsanstalten, und heissen vorzugsweise öffentlich, oder sie sind nur von demselben geduldet, mit Genehmigung und unter Schutz desselben bestehend, und von Privaten ins Leben gerufen, und werden im Gegensatze zu jenen, Privatanstalten genannt.

Die Staatsanstalten sind selten ausschliesslich Kunstinstitute, indem gewöhnlich der Kunstunterricht mit wissenschaftlichen Schulanstalten in der Art verbunden ist, dass er nur einen untergeordneten Gegenstand, einen Nebenzweig des Unterrichts ausmacht. Nur soweit können solche Staatsanstalten als Kunstinstitute betrachtet werden. Gewiss vermögen sie den Zweck einer allgemeinen Kunstbildung hinlänglich zu erfüllen, insofern nur die innern Einrichtungen und besonderen Verhältnisse einer mehr als blos oberflächlichen Bildung nicht entgegen sind. Weiter aber sind hier keine Ansprüche zu machen. Die Ausbildung des eigentlichen Künstlers, sowie jede höhere künstlerische Bildung muss, als nicht im Zwecke der Anstalten liegend, ausgeschlossen bleiben. Für die Kunst sind eigentlich und ausschliesslich für sie bestimmte Lehranstalten, vom Staate errichtet und garantirt, von der höchsten Wichtigkeit.

Doch besitzt bis jetzt Frankreich allein ein wirklich vom Staate garantirtes Institut, welches als Nationalinstitut betrachtet werden kann, und dessen ausschliessliche Aufgabe die Erhaltung und Förderung der Musik und Ausbildung vaterländischer Künstlertalente ist *).

---

*) In Italien sind ebenfalls solche Institute, aus denen wie in früherer Zeit, auch jetzt noch bedeutende Künstler hervor-

Der Unterricht der Musik in den vom Staate errichteten höheren und niedereren wissenschaftlichen Schulanstalten kann seiner oben angegebenen Grenze nach sich nur auf das Hauptsächlichste und Wesentlichste beschränken. Als solches erkennen wir die Ausbildung des **Gesanges**, und nur in denjenigen Anstalten, wo Lehrer gebildet werden, wird noch ausserdem **Instrumentalmusik** cultivirt. In der That ist auch keine musikalische Bildung für die Allgemeinheit so zweckmässig, als die des Gesangs. Die Stimme ist das nächste und natürlichste Mittel, Töne hervorzubringen; dann aber verbindet sich mit ihr die Sprache, und so erhält die Musik eine höhere Bedeutung, indem sie die Wirkung jener selbst zu heben und deren Ausdruck zu vollenden sucht.

Der Schulgesangunterricht muss allemal verhältnissmässig nach den mehreren oder minderen Ansprüchen, die man an die verschiedenen Anstalten macht, von grösserer oder geringerer Ausdehnung sein. Er muss nach den verschiedenen Anstalten von mehr oder minder hohem, jedoch immer allgemeinerem Standpunkte aufgefasst werden. Man kann den untern und untersten Volksschulen nicht Leistungen zumuthen, welche nur von höhern Anstalten gefordert werden können, welche, wie in den andern und zwar mehr berücksichtigten Fächern, schon eine Vorbildung in untergeordneten Anstalten voraussetzen; man kann z. B. nicht von Elementarschulen verlangen, was von Gymnasien, Realschulen u. s. w.

Demnach muss auch dieser Unterricht, soll er zu einem Ziele führen, nach der Aufgabe der Anstalten geordnet sein, und sollte kein Schüler einer höhern Schule oder

gehen. Wenn ihre Leistungen, besonders im Fache der Kirchenmusik, weniger, als sie es verdienen, bekannt geworden sind, so liegt dies meistens in dem Umstande, dass ihre für die Kirche geschriebenen Compositionen ausschliessliches Eigenthum derselben bleiben und nur selten durch den Druck veröffentlicht werden.

Die Red.

Klasse Antheil an dem Gesangunterricht derselben höhern Schule oder Klasse nehmen können, der nicht die nöthigen Vorkenntnisse in den vorhergehenden niedern Schulen oder Klassen oder durch Privatunterricht sich erworben hat; ein solcher müsste, wenn auch in den übrigen Fächern des Unterrichts einer höhern Ordnung oder Schule zugetheilt, so lange für diesen besondern Gegenstand in der seiner Fähigkeit entsprechenden Stelle verbleiben, bis er den der höhern Ordnung oder Anstalt entsprechenden Grad der Fortschritte erreicht hat. Nur auf solchem Wege ist es möglich, das Resultat einer guten, gründlichen und nachhaltigen Bildung zu erzielen und den Unterricht gedeihlich zu machen. Entweder soll Gesangunterricht gegeben werden, und dann muss Zweckmässigkeit und Geregeltheit mit ihm verbunden sein, oder man gebe besser gar keinen, als den Gegenstand als blosse Spielerei, als blossen Lückenbüsser zu betrachten, wie denn gewöhnlich auf die sogenannten Nebenzweige des Unterrichts nicht sehr viel Aufmerksamkeit gerichtet wird. Was kann wohl dabei herauskommen, wenn ein Theil der Schüler einer Abtheilung nicht das zu leisten vermag, was doch in dieser geleistet werden soll? Weder die weiter Vorangeschrittenen noch die Zurückgebliebenen werden Fortschritte machen, und beklagenswerth ist der Zustand solcher planlosen und aller Ordnung ermangelnden Einrichtungen.

Neben einer solchen Regelung kommt es noch darauf an, womit und auf welche Art und Weise die Schüler beschäftigt werden. Ist das Ziel der Schulanstalten im Allgemeinen die Verbreitung ächter Bildung, so kann nur das in Betracht gezogen werden, was derselben entspricht. Als solches erscheint das Classische, das an sich Gute, das bleibende Schöne und Edle. Alles der blossen niederen Sinnlichkeit Entsprungene, jeder höhern Grundlage Entbehrende, vom Zeitgeschmack Abhängige, werde entfernt. Allerdings ist gewissermassen selbst das Klassische in dem Geschmacke seiner Zeit abgefasst. Allein so lange dies nur auf äussere Formen sich bezieht,

hat es auf den Gehalt weiter keinen Einfluss. Und selbst da, wo Zeitgeschmack und innerer Werth in eine nähere Verbindung getreten sind, wird der Gebildete doch noch das Edle von dem Werthlosen zu trennen wissen. Sachen dieser Art müssen indess nicht am meisten, und nur mit Verwahrung gegen die schlechteren Elemente desselben gewählt werden, damit der Schuler das Schöne von dem Nichtschönen unterscheide, und nicht Eines für das Andere nehme. Für unsere Zeit gerade mögen sie den praktischen Nutzen haben, den Uebergang des verderbten Geschmacks zum reinen zu bilden. Wenn in höhern Anstalten eine historische Bildung gegeben werden soll, so wird es freilich unumgänglich nöthig, oft noch viel tiefer stehende Sachen vorzulegen. Jedoch setzt dies schon eine gute Richtung voraus, und dann wird ein tüchtiger Lehrer das Gute und Schlechte solcher Werke in das gehörige Licht zu stellen wissen. Immer aber ist und bleibt es die Hauptsache, durch Wort und That für die Idee der höchsten Schönheit und für die Reinheit und Wahrheit der Kunst zu begeistern.

Die Kunst, in der Art geübt, vermag einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die höhere Thätigkeit des Menschen auszuüben: sie belebt und erhebt, sie erfrischt und stärkt ihn. Vor Allem ist es die vaterländische Tonkunst, welcher die meiste Aufmerksamkeit von sämmtlichen Anstalten zugewandt sein muss. Eine jede Nation charakterisirt sich, wie durch eigene Sitten, durch eigene Sprache, durch eigene Ansichten, Denk- und Fühlweise, auch durch die ihr eigene und eigenthümliche Kunst. So beurkunden überhaupt die nordischen Völker einen ernsteren Charakter in ihrer Musik, als die des Südens, und wieder weichen die einzelnen Völker beider Himmelsgegenden in ihrer Tonkunst von einander ab, und jede hat wieder ihre besonderen Eigenthümlichkeiten. Der Nationalgeschmack muss ausgebildet, gehoben und erhalten werden: er ist ein Theil der Nationalität, ein Kleinod der Nation. Auch er schlingt das Band um sie, wodurch es die Einheit bildet, welche

sie stark und dauernd macht. Wenn besonders in neuerer Zeit Teutschland sein Streben nach nationaler Selbstständigkeit kund gab, so bleibe es auch nicht in seiner Kunst zurück; es schätze dieselbe nicht gering.

In höheren Anstalten, und in den Klassen schon gereifterer Bildung kann auch das Fremde, das Eigenthümliche anderer Völker kennen gelernt werden, jedoch nicht als vorherrschend erscheinen, um so durch das Vergleichen des Eigenen mit dem Fremden jenes desto genauer unterscheiden zu lernen, und ferner um die Kenntniss der Schüler durch die Bekanntschaft mit der Kunst auch anderer Nationen zu bereichern und ihnen Gelegenheit zu geben, ein Urtheil über solche zu erlangen. Daran schliessen sich nothwendig sehr viele historische Erörterungen, um zu zeigen, auf welche Art sich die Kunst, so wie sie uns erscheint, gestaltet habe, und der Lehrer hat Gelegenheit, die interessantesten Bemerkungen nicht allein in Bezug auf die Kunst insbesondere, sondern auch im Allgemeinen zu machen, sobald er es dahin gebracht hat, sich die Kunst der Völker aus deren Geist und Leben zu erklären. Das Fremde, in der Art eingeführt, kann nie schädlich wirken; es wird im Gegentheil immer dahin führen, die Grenzen unserer Eigenthümlichkeit schärfer bestimmen zu können. So wird der Gegenstand nicht allein von Seite der Kunst, sondern auch wissenschaftlich, als einen sehr wesentlichen Theil der Charakteristik der Völker berührend, anziehend, und Theorie und Praxis sind hier so innig mit einander verbunden, dass die einer allgemeinen Bildung widerstrebende Ausführlichkeit wegfällt, ohne die Gründlichkeit des Unterrichts zu beeinträchtigen. Ueberhaupt bei jedem eine allgemeine Bildung bezweckenden Unterricht gehören Gedrängtheit und Bündigkeit zu den wesentlichsten Eigenschaften. Eine zu grosse Ausdehnung des Unterrichts in der Kunst wäre für die allgemeinen und gelehrten Schulen ganz unpassend, da dort keine Künstler gebildet werden sollen; dagegen darf auch wieder Nichts weggelassen werden, was zu dem

eigenthümlichen Wesen der Kunst gehört, weil die Bildung sonst eine ungründliche, oberflächliche sein und dem allgemeinen Zwecke dieser Unterrichtsanstalten dadurch nicht entsprechen würde.

Wenn auch in den verschiedenen teutschen Staaten hinsichtlich der Ordnung der Schulen, wie sie aufeinander folgen, manche besonders von einander abweichende Einrichtungen bestehen, so sind sie doch wenigstens im Wesentlichen gleich. Es lassen sich vornehmlich **Volksschulen** und **Gelehrtenschulen** unterscheiden. Dorthin sind zu zählen die Bürger- und Gemeindeschulen, gewissermaassen auch die Realschulen; zu den letztern gehören die lateinischen Schulen, Pädagogien, Gymnasien und Lyceen. An die Spitze jener Anstalten sind die **polytechnischen Institute** zu setzen, unter diesen stehen die **Universitäten** oben an. Ausserdem erwähnen wir noch als Institute höheren Ranges die **Schullehrerseminarien**, ihrem Wesen nach mehr dorthin gehörend, und die den letztern zuzuzählenden **Akademien** für einzelne Wissenschaften.

Die untern **Volksschulen**, die **Bürger-** und **Gemeinde-Elementarschulen**, sind der Anfang aller Schulbildung. Von Erfindung der Buchdruckerkunst an festen Fuss fassend, cultiviren sie die vor Gutenberg so seltene Kunst des Lesens; später kam der Unterricht im Schreiben, in den nöthigsten grammatikalischen Kenntnissen der Muttersprache und die Anfangsgründe der Zahlenlehre hinzu. Alle diese Lehrgegenstände sind die allerallgemeinsten, und werden bei allen übrigen nothwendig vorausgesetzt. Ihnen angemessen soll der **Gesangunterricht** sein. Er sei darauf beschränkt, einen guten, festen Grund zu legen: klare, fassliche, einfache Methode in der Lehre der Elemente des Gesangs, die ersten planen Uebungen des Lesens und Treffens der Töne, der einfachsten, weniger gegliederten Rhythmen, und endlich das Volkslied und volksthümliche weltliche und Kirchenlied *).

*) Es ist bekannt, dass schon Karl der Grosse das Volk mit

Dabei darf man nicht übersehen, dass unsere gewöhnliche Tonschrift, die der Noten, allzuwenig einfach ist, um hier in Anwendung gebracht werden zu können. So oft man sie auch schon gegen Einführung einer einfacheren Schrift vertheidigt, so sehr man gegen den Gebrauch der Zifferschrift in den Elementar- und Volksschulen geeifert hat, — das kann Niemand leugnen, dass diese durch ihre Einfachheit und die Anschaulichkeit, welche sie gewährt, am geeignetsten ist, in denselben zum Behufe des ersten Unterrichts eingeführt zu werden. Volksschulen sollen und können ihrer Natur nach sich nicht über den weitern Plan der Kunst ausbreiten; daher ergreife man auch keine Mittel, als die dem Zwecke dieser Anstalten am angemessensten sind. Wenn die Leistungen der Volksschulen sich auf die nächste gründliche Gesangbildung beschränken, warum soll man eine Schrift wählen, die allenfalls schon höherer Bildung insbesondere entspricht? Auch erhält der Schüler durch die Zifferschrift von dem Tonsysteme leichter und eher eine Vorstellung, als durch die vielen davon abziehenden äusseren Merkmale der Tonzeichen und durch den steten Wechsel der Namen bei dem Wechsel der Tonarten, da die Tonreihe selbst doch im Wesentlichen immer dieselbe bleibt und, nur höher oder tiefer verlegt, sich wiederholt *). Es ist aber vor Allem die Hauptsache

---

dem Gesange, zwar nur dem kirchlichen, bekannt zu machen strebte, und Luther ebenfalls sehr viel darauf hielt, das Gemüth des Volkes durch den Gesang zu bilden und zu veredeln.
Der Verf.

*) Ohne hier weiter auf die Ansicht des geehrten Herrn Verf. einzugehen, sei hier auf eine kleine Schrift aufmerksam gemacht, die Manchem, dem der Unterricht in niedern Schulen obliegt, bisher vielleicht entgangen ist, aber grade in dem, was die Lehre der Notenschrift angeht, einen wichtigen Platz einnimmt. „Kurze Methode, wie im Militair die Liturgie-Sänger organisirt und in der Musik unterrichtet werden können." Berlin, bei Mittler, 1829.
Die Red

und der Grundstein der musikalischen Bildung, dass dem Schüler das Tonsystem leicht begreiflich gemacht werde. Ist dieser Grund einmal gelegt, so lässt sich ohne Mühe darauf weiter bauen, und steigen die Schüler in eine höhere Abtheilung, so wird es ihnen dann nicht schwer, sich sehr bald in die gewöhnliche Tonschrift zu finden, insofern nur die Anleitung auch bei dem Wechsel der Tonschrift und der Annahme einer neuen vernünftig ist. Die Zifferschrift ist überdies heute nicht mehr so unvollkommen, wie zu den Zeiten Rousseau's, sondern seither bedeutend verbessert worden, und lässt jedenfalls noch weitere Verbesserungen zu, so dass Anstände dieser Art nicht mehr wohl vorgebracht werden können. Pestalozzi, der grosse, äusserst praktische Schulmann, überzeugt von der Zweckmässigkeit dieser Methode für die Volksschulen, führte dieselbe in allen diesen Anstalten ein, und empfahl sie angelegentlichst.

Es ist eine Eigenthümlichkeit des teutschen Volkes, seine Volkslieder beinahe durchgängig zweistimmig zu singen, indem die zweite Stimme die Hauptstimme, wie man es nennt, secundirt, das heisst mit wenigen Abweichungen in der Art eines zweiten Horns begleitet, da die begleitende Stimme nicht allein tiefer, sondern zuweilen auch höher als die Hauptstimme liegt — der Begriff der secundirenden Stimme darf nemlich nicht von der Reihenfolge, sondern nur von der Bedeutung derselben hergenommen werden, — manchmal kommt sogar noch eine zwar meistens weniger streng durchgeführte dritte, eine Bassstimme dazu. Darin beweist sich der Sinn des teutschen Volkes für mehrstimmigen Gesang, der bei den Teutschen vielleicht am stärksten von allen übrigen Nationen hervortritt. Dieser Sinn muss gepflegt und gebildet werden. Es ist daher weder dem Zwecke noch den Anforderungen des Kunstunterrichts in dem Elementar-Volksschulen zuwider, neben den einstimmigen Uebungen und Gesängen auch zweistimmige, sobald nur die Fortschritte es erlauben, vorzunehmen, wobei besonders zu

bemerken ist, dass nicht allein die untere Stimme die höhere, sondern auch abwechselnd die höhere die untere Stimme secundire, damit beide nicht einseitig ausgebildet werden.

Was die Literatur der Uebungen und Gesänge für die Volksschulen belangt, so lässt sich nicht leugnen, dass wir daran reicher sind, als jede andere Nation. Demohngeachtet fehlt uns ein eigentliches allgemein einführbares Volksbuch für den Gesangunterricht, und nur zerstreut in den verschiedenen Werken findet man einzelnes Gute und Zweckmässige. Viele veranstalten Sammlungen, welche den Fehler allzugrosser Buntheit und Planlosigkeit an sich tragen, Andere nehmen vorzugsweise auf das Beliebtgewordene Rücksicht, auf die dem äusseren Ohre angenehmen und bequemen Tonformen, und bringen ihren Reichthum zusammengetragener und arrangirter Melodieen aus älteren und neueren teutschen und italienischen Opern teutscher und italienischer Tonsetzer, welchen denn noch zuletzt eine volksschulmässig moralischer oder religiöser Text, wie die Faust dem Auge angepasst wird. Andere übergeben der Welt, trotz ihrer Unberufenheit, ihrer Unreife, trotz der Beschränktheit ihrer Kenntnisse und Bildung für den Gegenstand, eigene vereilig zusammengeflickte Machwerke, wodurch allenfalls nur die Geschäfte der Buchhändler gefördert werden können. Sehr wenig noch ist auf den Volkscharakter selbst ernstlich Rücksicht genommen worden, im Gegentheile suchte man häufig dem Volke das zu entziehen, was sein Eigenthümlichstes ist: sein eigenes Lied. Dieses sollte erst gründlich studirt werden, um dem Volke etwas geben zu können, was ihm entspricht. Auf diesem Wege allein wird es möglich, Volkstondichter und dadurch zugleich für die allgemeine musikalische Bildung thätig und einflussreich zu werden; die Kunstliebe wurde mehr und mehr zunehmen, und einen wohlthätigen Einfluss auf das Volksleben gewinnen. — Wer Sammlungen anstellen will, der sammle vorerst des Volkes nächstes Eigenthum und gebe es ihm, damit die

Lieder nicht zerstreut in dem Munde einzelner Sänger der verschiedenen Landesstriche und Gegenden nach und nach gänzlich verschwinden, wie schon sehr viele, und darunter gewiss ein grosser Theil sehr werthvoller, bereits verschwunden sind. Wir unterscheiden bei Sammlungen dieser Art zweierlei, ob sie für das Studium des Geistes der Kunst des Volkes im Allgemeinen bestimmt sein und insofern nur als Schule für den Volksgesanglehrer und volksthümlichen und nationalen Tonsetzer überhaupt, sowie für den Tonsetzer insbesondere, der sich dem Schulgesange widmen will, gelten sollen — und in diesem Falle kann die Sammlung möglichst vollständig sein — oder ob sie unmittelbar für den Schulgebrauch bestimmt sein sollen, insofern dann allerdings doppelte Rücksicht zu nehmen ist, dass sowohl hinsichtlich der Poesie als der Musik nur solche Lieder aufgenommen werden, welche ganz dem Zwecke der Sammlung entsprechen. Sehr verkehrt aber ist es, was in neuerer Zeit ein Herausgeber von Volksliedern that, denselben ganz anderen, mit dem musikalischen Ausdrucke gar nicht übereinstimmenden Text zu unterlegen, wo der Urtext als ungeeignet wegbleiben musste; lieber soll man solche Lieder gar nicht, als so sehr verstümmelt geben. Gewöhnlich herrscht im Volkslied eine Innigkeit in Wort und Ton, eine Einheit des Ausdrucks in Poesie und Musik, dass eine solche leichter zernichtet, als durch Zuthaten wieder ersetzt werden kann. In einzelnen Worten kann man schon eine Aenderung hingehen lassen, wenn nur das Charakteristische der Volkssprache nicht dadurch verloren geht; auch der Wechsel eines einzigen Wortes ist oft hinreichend, den Anstoss zu entfernen, ohne den poetischen Sinn und Inhalt zu ändern oder zu beeinträchtigen. Ueber die Entfernung anstössiger Lieder aus dem Volke gab der vortreffliche J. P. Hebel ein Gutachten, und führte als eines der triftigsten Mittel an, das er selbst freilich unter die frommen Wünsche setzt, „den Charakter und Geschmack des Volkes durch Erziehung, Belehrung, und, was am wirksamsten sein würde, und am wenigsten

geschieht, durch **Behandlung** zu erheben und zu veredlen." Welcher Moment ist aber geeigneter, auf den Charakter und Geschmack des Volkes einzuwirken, als der des Besuchs der Schulen? Hebel selbst gab als ausführbares Mittel an, was auch wir ausgesprochen haben: „dass die Lieder einer neueren Sammlung nicht in neuen und unbenutzten Quellen aufgesucht, sondern grösstentheils aus den schon vorhandenen alten, so sehr accreditirten Volksliedern mit Weglassung aller ekelhaften und pöbelhaften und gar zu albernen (wir wollen, wenn die Lieder aus mehr als einem kleinen Landstriche gesammelt werden sollen, alle bedeutungslosen entfernt wissen) zusammengetragen werde."

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

Räthselcanons und ihre Auflösungen.

(Mitgetheilt von S. W. Dehn.)

Um der Aufforderung derjenigen der geehrten Leser dieser Zeitschrift recht bald zu genügen, welche von Zeit zu Zeit eine contrapunktische Aufgabe zu erhalten und sich namentlich an der Auflösung sogenannter Räthselcanons zu versuchen wünschen, theile ich hier einige der Canone mit, die in des P. Giambattista Martini *„Storia della musica“* (Bologna, 3 Theile in 4. 1757—1781) meistens am Anfange und Ende der verschiedenen Capitel enthalten sind.

So viel mir bekannt ist, sind die Auflösungen dieser Canone noch nicht gedruckt erschienen, und, wenn sie gleich nach Angabe des Hrn. Fétis (in seiner *„Biographie des Musiciens“* etc. Tom. I. pag. 112) sämmtlich von Cherubini aufgelöst worden sind, so lässt sich doch wohl annehmen, dass die Auflösung der hier mitgetheilten noch nicht in den Händen aller Leser ist, und dass also vorläufig eine hinreichende Veranlassung zur gewünschten Beschäftigung geboten wird *).

Um sich über die Bedeutung der verschiedenen Ueberschriften vieler Räthselcanons zu unterrichten, vergleiche man unter andern Werken: *„Practica musica* Hermanni Finckii“ Vitebergae, 1556 in 4. in diesem Werke beginnt das dritte Buch *„De canonibus“* mit folgenden Worten: *„Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non*

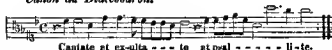
*) In der *„Notice des manuscrits autographes de la musique composée par Cherubini“* Paris 1843, ist ein Band von 90 Seiten angezeigt, welcher Canons des P. Martini enthält.

„positam cantilenae partem eliciens: vel, est regula ar-„gute relevans secreta cantus.“ — Nach dieser kurzen Erklärung des Räthselcanons führt der Verfasser fort: *„Ultimur autem canonibus, aut subtilitatis, brevitatis, aut „tentationis gratia, eorumque infinitus est numerus, pro „arbitrio cujusque artificis, quia quotidie novi excogitantur: „addam tamen aliquos praecipuos praestantissimorum ve-„terum et recentium musicorum, eosque explicabo“* — und dann folgen die Ueberschriften mit ihrer Erklärung. In Ermangelung dieses seit einer langen Reihe von Jahren schon sehr selten gewordenen Werkes des Hermann Finck, kann des P. Giambattista Martini bekannteres Werk: *„Saggio fondamentale pratico di Contrappunto etc.“* (Bologna, 1774—1775. 2 Theile in 4.) zur Hand genommen werden, in welchem (Th. II. pag. XXV. u. ff.) ebenfalls ein solches Verzeichniss räthselhafter Ueberschriften mit deren beigefügter Erklärung enthalten ist; oder auch J. N. Forkel's „Allg. Gesch. d. Mus.“ (Bd. II. pag. 538.)

Von den hier zunächst mitgetheilten vier Canons finden sich in der musikalischen Beilage die Auflösungen, wie sie sich in Folge der Ueberschriften (freilich nicht ohne mancherlei vorhergegangene vergeblich gemachte Versuche) endlich herausgestellt haben. Ob nicht einer oder der andere dieser Canons auch noch eine andere Auflösung zulässt, wie dies wohl mitunter bei Räthselcanons, namentlich bei den sogenannten polymorphischen Canons *) der Fall ist, lasse ich vorläufig dahin gestellt.

I. **)
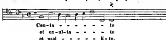
Canon ad Diatessaron.



*) Vrgl. Bd. II. Abth. II. pag. 208 u. f. von A. André's „Lehrbuch der Tonsetzkunst.“ Offenbach 1838.

**) *P. Martini: Storia della musica. I. pag. 42.*

ad Sub. Diatess. Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.



Die erste der beiden vorstehenden Notenzeilen führt die Ueberschrift: *„Canon ad diatessaron,"* wodurch angezeigt wird, dass die Nachahmung in der Quarte stattfinden soll. Von den beiden vorgezeichneten Schlüsseln ist der Altschlüssel der erste; dies bedeutet, dass die Altstimme anfangen, und dass ihr der Sopran folgen soll.

Zur Auflösung der zweiten Notenzeile ist mehr als bei der ersten zu berücksichtigen. Die Ueberschrift *„ad Sub-Diatessaron"* zeigt auf eine Nachahmung in der Unterquarte hin; die Folge der auch hier vorgezeichneten zwei Schlüssel, von denen der Tenorschlüssel der erste ist, deutet an, dass zuerst der Tenor, und dann erst der Bass als Nachahmung eintreten soll.

Die weitere Ueberschrift: *„Non qui inceperit, sed qui perseveraverit,"* welche auch häufig durch: *„Itque, reditque frequens,"* oder noch deutlicher durch: *„Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis"* gegeben wird, bedeutet, dass eine so bezeichnete Stimme so oft wiederholt und nachgeahmt werden muss, als während der ganzen Dauer der übrigen Stimmen es zulässig ist. Nun ist noch zu bemerken, dass bei der obersten Notenzeile weder durch ein besonderes Zeichen noch durch irgend eine andere Andeutung (wie sonst wohl durch: *„post unum tempus"* oder drgl.) der Ort angezeigt worden ist, an welchem die nachahmende Stimme eintreten soll, und dass dieser also gesucht werden musste. Bei der zweiten Notenzeile hingegen findet sich über der letzten Note das Zeichen der sogenannten *„ripresa"* und hier ist also deutlich der Ort des Eintritts der nachahmenden Stimme angezeigt.
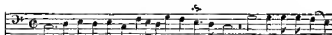
Beide Notenzeilen haben verschiedene Taktbezeichnung;

die oberste hat einen undurchstrichenes C als Zeichen des *„tempo ordinario“* und dies bedeutet, dass alle Noten den durch sie vorgestellten Werth behalten sollen; in der untersten Zeile hingegen ist ein durchstrichenes C, das *„tempo tagliato“* vorgezeichnet, und dies zeigt an, dass alle Noten und Pausen nur die Hälfte des durch sie bezeichneten Werthes erhalten, dass also aus einer ganzen Note eine halbe, aus einer halben eine Viertelnote wird, u. s. w.
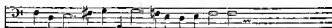
Die vierstimmige Auflösung dieses Canons findet sich in der mus. Beilage, Fig. I.

II. *)

Canon ad Duodecimam: Clama, ne cesses.

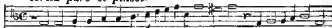


Con-fi-tebor ti-bi Domino in genti-bus et nomi-ni tu-
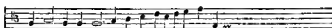


o can-ta - - - - - - - - - bo.

tertia pars si placet



Confi-tebor ti-bi Do - mine in gen-tibus et nomini tu-o



can-ta-bo can-ta - - - - - - bo.

Durch die erste Ueberschrift: *„clama ne cesses,“* welche häufig auch durch: *„otia dant vitia“* oder noch deutlicher durch *„fuge morulas“* oder durch ein ähnliches Motto gegeben wird, ist angezeigt, dass die nachahmende Stimme alle in der vorhergehenden Stimme vorkommenden Pausen als nicht vorhanden betrachten, und also bei der Ausführung übergehen soll.

*) Am. a. O. I. pag. 67.

Durch die Ueberschrift: „*ad duodecimam*“ und durch das **über** der zwölften Note stehende Zeichen der „*ripresa*“ wird angedeutet, dass die nachahmende Stimme an der bezeichneten Stelle in der Ober-Duodezime eintreten muss.

Da weder durch ein zweites Zeichen der „*ripresa*,“ noch durch sonst irgend eine Andeutung auf eine dritte Stimme hingewiesen wird, so lässt sich hieraus entnehmen, dass der eigentliche Canon nur zweistimmig sein soll.

Die oben hinzugefügte zweite Notenzeile, welche im Altschlüssel steht und die Ueberschrift führt: „*tertia pars si placet*,“ ist nur eine Füllstimme und ganz ohne Beziehung auf Nachahmung, so dass sie nach Belieben auch ganz weggelassen werden kann.
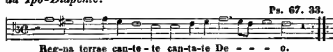
Die Auflösung dieses Canons steht in der mus. Beilage **Fig. II.**

III. *)

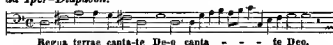
Canon decrescit eundo.

ad Ipo-Diapente.

Ps. 67. 33.



ad Iper-Diapason.



Die Hauptüberschrift „*Canon decrescit eundo*“ (häufig auch durch „*descende gradatim*“ ausgedrückt) zeigt an, dass jede Stimme nach Beendigung des Themas oder der vorgeschriebenen Melodie, dieselbe um einen Ton tiefer wieder von vorne anfangen soll.

Die Ueberschrift der ersten Notenzeile „*ad Ipo-Dia-*

*) Am a. O. I. pag. 75.

pente" bedeutet die Nachahmung in der Unterquinte; die Ueberschrift der zweiten Notenzeile „ad Iper-Diapason" zeigt hin auf eine Nachahmung in der Oberoctave.

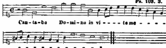
Die Stelle, an welcher die nachahmenden Stimmen eintreten sollen, ist weder durch ein Zeichen, noch durch eine Ueberschrift angedeutet, und blieb also zu errathen übrig.

Die vierstimmige Auflösung dieses Canons steht in der mus. Beilage Fig. 3.

IV. *)

Canon ad Sub-Diapason.

Qui sequitur me, non ambulat in tenebris.



Clama, ne cesses.



Die Hauptüberschrift dieses Canons „*Canon ad Sub-Diapason*" zeigt an, dass die nachahmenden Stimmen in der Unter-Octave eintreten sollen; da der Ort des Eintrittes aber auch hier weder durch ein Zeichen noch auf andre Weise angedeutet ist, so blieb er zu errathen.

Die der ersten Notenzeile beigefügte Ueberschrift: — „*Qui sequitur me, non ambulat in tenebris*" — bezieht sich auf die nachahmende Stimme und zeigt an, dass diese nur die ungefüllten (halben und ganzen) Noten, nicht aber

*) Am a. O. I. pag. 164.

die gefüllten oder **schwarzen** (Viertel- und Achtelnoten) nachahmen soll. Diese Stimme singt also von der oberen Notenzeile nur die ersten acht Noten, und setzt dann, nach Uebergehung sämmtlicher Viertel und Achtel, bei der vierten Note, (vom Ende abgezählt,) ihren Gesang fort. Anstatt des Motto's: *„Qui sequitur me, non ambulat in tenebris"* wird auch: *„dum lucem habetis, credite in lucem"* zur Ueberschrift gewählt.

Ueber die Bedeutung der Ueberschrift *„clama, ne cesses,"* welche sich über der zweiten Notenzeile findet, ist bereits weiter oben bei Mittheilung des zweiten Canons gesprochen worden.

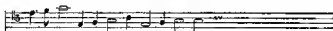
Die vierstimmige Auflösung dieses Canons findet sich in der mus. Beilage, Fig. IV.

Für diejenigen Leser, welche die Auflösung ähnlicher Canons, wie die hier mitgetheilten, versuchen wollen, folgen hier nun noch zwei aus dem angeführten Werke des **P. Martini**, und schliesslich ein Räthselcanon andrer Art, von **Adriano Banchieri**.

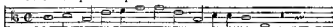
Canon post unum tempus *).

Ps. 95. 1.
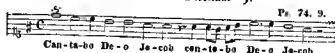




6. 7. 8. pars si placet.
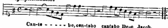


*) Am a. O. I. pag. 8.

Canon ad Semi-Ditonum *).
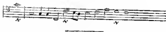


Symphonizabis.



Canon a quattro voci del P. D. Adriano Banchieri **).

Enigma.

Habita sopra il monte un gran signore
Che al salirvi ci son dodeci miglia
Huomo potente fermo e di valore
Che al nominarlo Sol fia meraviglia;
Ha trè sudditi suoi ch'ogni trè hore
Vorrian salire il monte e far bisbiglia,
Ma lui con buona voce grida forte:
Trè miglia state lungi alle mie porte.



Die Anflösung dieser Canons wird — wenn von einem Leser eingesendet, um so lieber — jedenfalls in einem der nächsten Hefte bekannt gemacht werden.

---

*) Am a O. I. pag 27

**) Dieser Canon findet sich mit mehreren ähnlichen zusammen unter folgendem Titel: „*Canoni musicali a 4 voci del R. P. D. Adriano Banchieri etc. Nuovamente in questa terza impressione aggiunti all'Opera dall'istesso Autore.*“ *In Venetia appr. Giacomo Vincenti 1613.* Fünf Blätter in 4., die unter diesem Titel in des Vrf. „*Cartella musicale*“ die fortlaufenden Seitenzahlen 151—160 einnehmen.
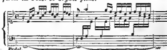
Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von *Johann Sebastian Bach*, welche sich in der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden. (Mit Musik-Beilagen.)

Von S. W. Dehn in Berlin.
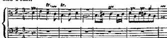
Zweiter Artikel *).

Das zweite der im Heft 87 dieser Zeitschrift pag. 167 und 170 angeführten Originalmanuscripte von Joh. Seb. Bach, enthält ausser den dort näher bezeichneten sechs grossen Orgeltrio's, 18 Choralvorspiele, deren thematisches Verzeichniss, mit den im Manuscript befindlichen Ueberschriften, hier der Reihe nach folgt.

1. *Fantasia super:* „Komm heiliger Geist." *Canto fermo* im Pedal *in Organo pleno.*
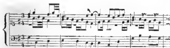


2. „Komm heiliger Geist," *alio modo*, für 2 Claviere und Pedal.
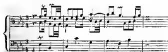


*) Vrgl. Heft 87 dieser Zeitschrift, pag. 166 u. ff.
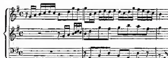
3. „An Wasserflüssen Babylon," für 2 Claviere und Pedal.
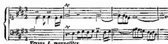


4. „Schmücke dich, o liebe Seele," für 2 Claviere und Pedal.
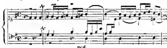


5. *Trio super:* „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend," für 2 Clav. u. Pedal.
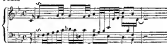


6. O Lamm Gottes unschuldig." (3 Versus.)
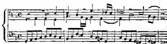


7. „Nun danket alle Gott" für 2 Claviere und Pedal. *Canto fermo* im Sopran.



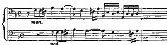
8. „Von Gott will ich nicht lassen." *Canto fermo* im Pedal.



9. „Nun komm der Heiden Heiland." Für 2 Claviere und Pedal.
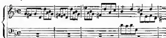


10. *Trio super:* „Nun komm der Heiden Heiland," *a due Bassi e Canto fermo.*
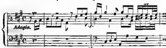


Dies Choralvorspiel findet sich noch einmal, fast gleichlautend und nur mit wenigen Abänderungen in den Verzierungen der Melodie, in einer Originalhandschrift J. S.

Bach's auf einem einzelnen Bogen, wo es die Ueberschrift führt: „Nun komm der Heiden Heiland," à 2 Clav. et Pedal.
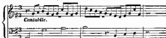
11. „Nun komm der Heiden Heiland." *in Organo pleno. Canto fermo* im Pedal.
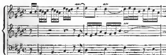


12. „Allein Gott in der Höh sei Ehr." für 2 Claviere und Pedal. *Canto fermo* im Sopran.
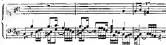


13. „Allein Gott in der Höh sey Ehr." für 2 Clav. und Pedal. *Canto fermo* im Tenor.
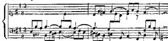


14. *Trio super:* „Allein Gott in der Höh sey Ehr." Für 2 Claviere und Pedal.
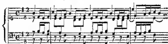


15. „Jesus Christus unser Heiland" *sub Communione, pedaliter.*



16. „Jesus Christus unser Heiland" *alio modo,* Choral im Sopran.



17. „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist." *in organo pieno con Pedale obligato.*



Die beiden unter 16. und 17. aufgeführten Choralvorspiele hat Joh. Seb. Bach's Schwiegersohn, Joh. Christoph Altnickol, Organist an der Wenzelkirche zu Naumburg, sehr sauber geschrieben.

18. „Vom Himmel hoch da komm ich her" *per Canones* für zwei Claviere und Pedal.

Diese letzte Nummer ist unter dem Titel:

„Einige canonische Veränderungen über das Weynachtlied: Vom Himmel hoch da komm ich her, vor die Orgel mit zwei Clavieren und dem Pedal von Joh. Seb. Bach," etc. etc. in Nürnberg von Balth. Schmid in Kupfer gestochen und herausgegeben worden.

In dem vorliegenden Manuscript der letztangeführten Nummer, haben die einzelnen Sätze nicht, wie dies in der Schmid'schen Ausgabe der Fall ist, einzelne Ueberschriften; auch folgen sie einander in einer anderen Ordnung.

Bei keinem der von 1 bis 18 verzeichneten Choralvorspiele, welche mit Ausnahme von Nro 16 und 17 alle von Joh. Seb. Bach selbst geschrieben und mit seinem Namen versehen sind, findet sich die Zeit ihrer Entstehung angedeutet; dagegen finden sich auf der ersten Seite oben in der linken Ecke über den Noten die bekannten Buchstaben J. J. —

Als Musikbeilage zu diesem Artikel sind die unter Nro 4 und 9 verzeichneten Choräle diesem Hefte beigegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Die musikalischen Kunst-Sammlungen in Wien,

angezeigt von

ALOYS FUCHS,

Mitglied der k. k. Hof-Kapelle.

Es konnte wohl mit vieler Gewissheit angenommen werden, dass in einer Stadt wie Wien, wo die Tonkunst von jeher und namentlich in den letzten drei Jahrhunderten vorzugsweise gepflegt wurde, wo die berühmtesten Männer der Vorzeit, wie ein Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Tuma, Gassmann, Gluck, Salieri u. a. m. bei Einem, die Musik selbst ausübenden und diese Kunst sehr begünstigenden Hofe, angestellt waren; wo die drei Heroen der Tonkunst: W. A. Mozart, Joseph Haydn und L. von Beethoven die grössten und wichtigsten ihrer unsterblichen Werke schufen, dass in einer solchen Stadt auch musikalische Kunstschätze vorhanden sein müssen, wie solche an jedem andern Orte vergebens gesucht werden dürften. Diese Annahme hat sich denn auch wirklich als wahr bestätigt, allein der neuern Zeit war es vorbehalten, die grösstentheils zerstreut gewesenen, bisher oft ganz unzugänglichen Schätze besser geordnet und eingetheilt dem wissenschaftlichen Forscher und wissbegierigen Jünger zur Ansicht und Benützung vorzuführen.

Obschon dieses Letztere schon seit geraumer Zeit zu Stande gebracht wurde, so ist dieser Gegenstand doch nicht hinlänglich öffentlich besprochen worden; namentlich aber im Auslande so wenig bekannt, dass fremde Tonkünstler und musikalische Geschichtsforscher, welche in neuerer Zeit Wien besuchen, mit Befremden und Verwunderung das hier aufgehäufte Kunst-Materiale aus allen Epochen anstaunen, wovon ich bei meiner häufigen Berührung mit fremden Künstlern und Gelehrten oft genug Zeuge gewesen.

Dass hier die beiden öffentlichen Institute, nämlich die musikalische Abtheilung der k. k. Hofbibliothek

und das musikalische Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien den ersten Rang einnehmen, versteht sich von selbst; allein auch in mehreren Privatsammlungen sind Schätze dieser Art vorhanden, welche in keiner öffentlichen Bibliothek zu finden sein durften.

Von allen diesen Sammlungen Wien's nun, sowohl den wissbegierigen Einheimischen, als auch den fremden Besuchern unserer Residenzstadt, die an diesem Kunstzweige Interesse nehmen, eine gedrängte Uebersicht zu verschaffen, und von den Bestandtheilen jeder einzelnen Sammlung in Kenntniss zu setzen, ist der eigentliche Zweck dieses Aufsatzes, welcher als erster Versuch dieser Art immer noch mangelhaft genug bleiben wird. Allein wenigstens wird man dieser Vorarbeit das Verdienst der Richtigkeit und Wahrhaftigkeit der Angaben nicht absprechen können, indem das sämmtliche Materiale hiezu, durch mehrjährige nicht ohne Mühe stattgefundene Selbst-Anschauung gewonnen werden musste, und hierauf kömmt es ja doch in diesem Falle hauptsächlich an. Zugleich möge darin der praktische Beweis gefunden werden, dass ein — gegenwärtig von allen Seiten unserer Residenzstadt Wien zur Last gelegtes — frivoles Musiktreiben doch nicht so allgemein um sich gegriffen haben müsse, als man es gern glauben machen möchte, sondern dass — wo solche Sammlungen gedeihen — es immer noch Männer geben müsse, bei welchen der Sinn für wahre und ächte Musik nicht erstorben ist, und die sich vom Tummelplatz des gegenwärtigen Musiktreibens fern zu halten wussten.

A. F.

I.

Die musikalische Abtheilung in der k. k. Hof-Bibliothek.

Das musikalische Archiv in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, ist in zwanzig Schränken aufbewahrt. Ungefähr ein Drittheil desselben besteht aus den alten Fonds, mehr als ein solcher Theil umfasst diejenigen Musikwerke, welche in den Jahren 1826 und 1839 aus dem k. k. Hofmusik-Archiv in die Hofbibliothek übertragen worden sind, und theils dramatische, theils Kirchen- und Kammer-Musik in sich begreifen. Der Rest besteht aus den Ankäufen und Pflicht-Exemplaren.

Als im zuerst genannten Jahre S. Excellenz Graf Moritz von Dietrichstein zum Präfekten der k. k. Hofbibliothek ernannt wurde, erhielt der Scriptor, Herr Anton Schmid, den Befehl, den alten vorhandenen Fond in den dazu angewiesenen neuen Schränken unterzubringen. Diesem Befehle konnte der Letztere um so schneller nachkommen, als er bereits drei Jahre früher in seinen freien Stunden sich sämmtliche, unter der grossen Büchermasse der k. k. Bibliothek zerstreut aufgestellten Musikwerke jeder Gattung zu seiner Privatkenntniss vorgemerkt hatte.

Der Katalog dieser Sammlung besteht bis jetzt noch aus in alphabetische Ordnung gelegten Zetteln, welche selbst auf die in den Sammlungswerken enthaltenen Autoren hinweisen.

Von der Reinschrift auf Bögen in Folio, ist der erste Band, die Buchstaben A bis E inclus. umfassend, ferner der Spezial-Catalog von Orlando di Lasso's in der Hofbibliothek befindlichen Werken, und dann der Catalog der vorzüglichsten musikalischen Handschriften fertig. Der ganze Catalog dürfte im Jahre 1843 zur Vollendung reifen.

Die Abtheilungen der Sammlung sind mit ihren Bändezahlen folgende:

1) Die Kirchenmusik	1210	Bände
2) Die Musik gemischten Inhalts, meist alte Druckwerke umfassend	2408	„
3) Oratorien und geistliche Cantaten	244	„
4) Die weltliche dramatische Musik	1567	„
5) Die Kammer-Musik	787	„
6) Die Privat-Sammlung des Kaisers Leopolds I.	478	„
7) Die Literatur der Musik	1559	„
Zusammen . . .	8253	Bände

1) Unter der Musik gemischten Inhalts befinden sich 375 Bände Autographe von vollständigen Compositionen. (Die Fragmente, welche sich in eigenen Portefeuilles befinden, sind nicht gezählt) *).

*) Unter diesen Autographen befinden sich höchst interessante Stücke, von denen nur Einige anzuführen, mir vergönnt sein mag, als

1) Die eigenhändige Partitur einer Composition von den beiden Kaisern: Leopold I. und Carl VI., dann von Erzherzog Rudolph, Cardinal und Erzbischof von Ollmütz.

2) Ganze Opern in der eigenhändigen Partitur, von: Alessandro Scarlatti, Cavalli — Jomelli — Mislivieczeck — Joh. Schenck etc. von Salieri. 34 Opern und 7 Cantaten.

3) Von Joseph Haydn: die grosse — noch ungestochene Messe in B-dur und die Nelsons-Messe in D-Moll, mehrere Skizzen zur Schöpfung, und das Volkslied „Gott erhalte Franz den Kaiser" in fünf verschiedenen Gestalten.

2) Zur weltlichen dramatischen Musik sind auch jene Werke gerechnet worden, welche in früheren Zeiten für Hoffeste eigens componirt wurden.

3) Die Leopoldinische Sammlung besteht grösstentheils ebenfalls aus dramatischen Werken beider Gattung, nämlich aus Opern und Oratorien, und nur wenigen Compositionen für die Kirche und Kammer *).

II.

Das k. k. Hofmusik-Archiv.

Hier werden alle diejenigen Musikalien aufbewahrt, welche noch dermal in der k. k. Hofkapelle, und bei den Hofconcerten im Gebrauch sind.

Von folgenden Autoren sind sämmtliche, oder wenigstens die meisten Messen, Requiem's, Graduelien, Offertorien, und andere Kirchen-Musikstücke vorhanden; als:

Ignaz Assmayer, Georg Albrechtsberger, L. v. Beethoven (erste Messe in C-dur), Ludwig Cherubini, Joseph von Eybler, F. L. Gassmann, Joseph Haydn, Michael Haydn, J. N. Hummel, Pet. Lindpaintner, W. A. Mozart 4), Naumann, Georg v. Reutter, B. Randhartinger, Ant. Salieri, H. Stuez, Joseph Weigl.

Archivar ist der k. k. Hofkapellsänger Jos. Frühwald, welcher die musterhafteste Ordnung erhält.

III.

Das musikalische Archiv, und die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien.

Nachdem die Sammlungen der Gesellschaft in den beiden vom Jahr im J. 1829 und 1830 herausgegebenen „Monatberichten,“ nach

4) Von W. A. Mozart: Alles — was von dessen Requiem von seiner Handschrift noch existirt; nämlich das Kyrie in vollständiger Partitur, und vom Dies irae — Domine Jesu und Hostias, die bekannten und vielbesprochenen Partitur-Entwürfe.

A. F.

*) Ein Verzeichniss einiger sehr seltenen Werke dieser musikalischen Sammlung findet man in der „Geschichte der k. k. Bibliothek zu Wien,“ von Ig. Fr. Edlen von Mosel. Wien, 1835, (pag. 365 u. ff.)

D. Red.

ihrem damaligen Bestande, ziemlich ausführlich beschrieben sind, so muss ich mich, um Wiederholungen zu vermeiden, auf jenes Journal beziehen, und will hier nur, von d. J. 1831 angefangen, als dem Zeitpunkt, wo die Gesellschaft durch die Munificenz ihres grossmüthigen Protektors, Sr. Kais. Hoh. des Erzherzogs Rudolph, so bedeutenden Zuwachs an Musikalien und Büchern erhielt, mich jener Beschreibung anschliessen, und dieselbe fortsetzen.

Das Musik-Archiv enthält dermalen bei 19800 Nummern an praktischen Musikwerken der letzten drei Jahrhunderte, (theils in Partituren, theils in Auflagestimmen und Clavier-Auszügen, worunter sich höchst seltene Stücke aus früherer Zeit befinden. Namentlich muss hier angeführt werden.

a) **Die Sammlung der sämmtlichen Werke von Ludwig van Beethoven**, in 62 Folio-Bänden, die höchst prachtvoll mit kalligraphischem Aufwande, in gleichem Format, von einer und derselben Hand geschrieben sind; von den mehrstimmigen Compositionen sind die Partituren vorhanden.

Diese Sammlung wurde noch bei Lebzeiten Beethovens von dem überaus thätigen Kunsthändler Hrn. Tobias Haslinger in Wien veranstaltet, welcher sie an S. kais. Hoheit den E. H. Rudolph verkaufte. Nach dessen, im Jahre 1831 erfolgten Tode, kam dies Prachtwerk mit der übrigen musikalischen Bibliothek dieses kunstsinnigen geistlichen Fürsten, durch Vermächtniss an die Gesellschaft der Musikfreunde. Der gesammte Nachlass wird gegenwärtig, unvermischt mit den schon vorhandenen Musikwerken der Gesellschaft, in einem eigens dazu eingerichteten Lokale, »Rudolfinum« genannt, zur immerwährenden Erinnerung an den grossmüthigen Spender und gewesenen Protektor dieses Instituts, sorgfältig aufbewahrt. Ueber den Inhalt aller 62 Bände ist ein eigener **thematischer Catalog** angefertigt, bei welchem, nebst einer eigenhändig von Beethoven geschriebenen fünfstimmigen Fuge, noch folgende Erklärung enthalten ist:

»Dass sämmtliche in dieser von Herrn Haslinger veranstalteten »vollständigen Sammlung meiner Tonwerke enthaltenen Stücke von »mir componirt sind, bestätige ich der Wahrheit angemessen, indem »ich diese Beglaubigung eigenhändig mit meiner Namensunterfertigung »unterzeichne.«

Ludwig van Beethoven m/p.

b) **G. Fr. Händels Werke** in der Arnold'schen Partitur-Ausgabe in gr. Folio: 53 Bände. London.

c) Die sämmtlichen Opern von J. B. Lully, in der Pariser Partitur-Ausgabe. 13 Bände in gr. Folio.

d) Die Psalmen des Marcello in drei verschiedenen Ausgaben, Venedig und Paris. Acht Folio-Bände.

e) Die Sammlung alter Druckwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, (in Stimmen) in grosser Anzahl.

f) Die sämmtlichen Werke des k. k. Vizehofkapellmeisters Antonio Caldara, für Kirche, Kammer und Theater, die meisten in der eigenhändigen Partitur des Componisten; 100 Bände in Folio.

g) Von den Compositionen der folgenden Autoren ist die Mehrzahl, und zwar die mehrstimmigen in Partitur, vorhanden, als:

Von Gius Giov. Fux, Georg Reutter, Porsile, C. Badia, Franc. Conti, Flor. L. Gassmann, Ritter v. Gluck, C. H. Graun, Joseph und Michael Haydn, W. A. Mozart, Familie Bach, L. Spohr, Mendelsohn, Andr. u. Bernh. Romberg, Mehul, Gretry, Fr. Schneider, Cherubini, Isonard, Catel, Boieldieu, Lindpaintner, Franz Schubert.

Ferner sind die Werke der meisten Italiener aus der klassischen Periode, namentlich der Neapolitaner, von Alexander Scarlatti bis auf Zingarelli herab, und vieler Andern, deren Namen hier nicht angeführt werden können, in einer bedeutenden Anzahl vorhanden.

Die praktischen Musikwerke sind in XVI. Klassen eingetheilt, in eben so viele Cataloge alphabetisch eingetragen, und nach diesen Klassen aufgestellt. Die Partituren aber, von den Auflagstimmen abgesondert, werden in einem eigenen Lokale aufbewahrt.

Die Sammlung der Bücher musikalischen Inhalts, welche sich auf 1880 Werke beläuft und nach den verschiedenen Fächern der musikalischen Kunst und Wissenschaft in XX. Klassen eingetheilt wurde, ist auch in eben so viele Spezial-Cataloge alphabetisch eingetragen, und ein allgemeiner Haupt-Catalog gewährt die Uebersicht des Ganzen.

Man findet hier die Geschichtswerke von Burney, Hawkins, La Borde, Pater Martini, Farkel etc., den vollständigen Mattheson und Marpurg (von Letzterem selbst das eigenhändige Manuscript seiner noch unedirten „Geschichte der Orgel); fast alle musikalischen Zeitungen und Journale der früheren Zeit und der Gegenwart etc. etc.

Als die grösste Seltenheit dieser Bibliothek erscheint jedoch das, den Bibliographen wohl bekannte, allein gewiss nur von Wenigen gesehene Büchelchen von Joh. Tinctoris, *„Definitorium musicum“* in gr. 8., gedruckt zu Neapel 1483.

Es ist dieses das erste gedruckte musikalische Buch, und so rar, dass der gelehrte Göttinger Professor Forkel, dem ein einziges Exemplar vorgekommen, dasselbe in seiner „Literatur der Musik“ abdrucken liess; Forkel bezieht sich auf ein zweites Exemplar,

welches Burney in seiner Gesch. der Mus angeführt; man wusste also damals nur von zwei gedruckten Exemplaren; das in dem Nachlasse Sr. kais. Hoh. des E. H. Rudolph's befindliche sehr wohl erhaltene Exemplar ist nun das dritte, und wird sorgfältig als eine unschätzbare Seltenheit im Archiv besonders aufbewahrt *).

Besonderer Erwähnung verdient noch eine Sammlung von beinahe 200 Biographien vaterländischer Tonkünstler, wovon die meisten noch ungedruckt, blos im Manuscript vorhanden sind.

In dem Musäum der Gesellschaft werden folgende Gegenstände aufbewahrt:

a) Autographe berühmter Componisten, dermalen gegen 400 Stück an der Zahl, unter denen sich mehrere grössere eigenhändige Partituren befinden, von Joh. Jos. Fux, Ant. Caldara, Gassmann, Wagenseil, W. A. Mozart, Joseph und Michael Haydn, L. van Beethoven. Auch die Original-Partitur des »Dorfbarbiers« von Joh Schenk's eigener Hand, wird hier aufbewahrt.

b) Medaillen in Gold-, Silber-, Bronze- und Gypsabdrücken, zu Ehren berühmter Tonkünstler geprägt, worunter sich auch die grosse goldene 42 # schwere Medaille befindet, welche Beethoven von König Ludwig dem XVIII. von Frankreich, für die Uebersendung seiner zweiten Messe erhielt, die bei der Auction des Beethovenschen Nachlasses von einem Mitgliede der Gesellschaft gekauft, und dahin geschenkt wurde. Auf ähnliche Weise, nämlich durch Geschenk von Mitgliedern der Gesellschaft, kam diese auch in Besitz der beiden grossen silbernen Denkmünzen, welche zu Ehren des grossen Jos. Haydn von Seite der philharmonischen Gesellschaften zu Paris und Petersburg geprägt, und ihm zugesendet wurden; zwei höchst schätzbare und werthvolle Stücke.

c) Eine werthvolle Sammlung von Bildnissen der Tonkünstler und musikal. Schriftsteller, bestehend aus 70 Oelgemälden vaterländischer Tonkünstler, welche theils in der Vorhalle des Archivs, theils in den Lehrzimmern des Conservatoriums angebracht sind; — dann aus 876 Porträts in Kupferstichen, Holzschnitten und Lithographien, die in acht Mappen aufbewahrt werden; und endlich aus vierzehn Büsten, die berühmtesten Tonkünstler vorstellend, welche im ersten Archivs-Zimmer aufgestellt sind.

Schliesslich muss noch der Sammlung älterer, zum Theil schon ausser Gebrauch gekommener Instrumente (bei 90 Stück) erwähnt werden, die in vier Kästen mit Glasthüren zur Besichtigung aufgestellt sind.

---

*) Ein viertes Exemplar wurde vor wenigen Jahren zu Neapel den Liebhabern seltener Drucke für tausend Durati zum Kauf angeboten. Die Red.

Der erste Kasten enthält: **Blasinstrumente** aus Holz und Metall verschiedener Art und Grösse.

Der zweite Kasten begreift in sich: **Kneip-Instrumente**, mithin alle Gattungen Lauten — Guitarren — Mandolinen — Theorben etc.

In dritten Kasten sind **Streich-Instrumente** enthalten, worunter mehrere abweichende Exemplare des einst so beliebten „Baritons" vorkanden, für welches Instrument Jos. Haydn mehr als 300 Compositionen lieferte.

Der vierte Kasten verwahrt die **Schlag-Instrumente**, unter andern vollständige Sammlung ächt türkischer Kriegs- und Friedens-Instrumente, welche als ein Geschenk aus Constantinopel herstammt.

Es ist zugleich die Einrichtung getroffen worden, dass die Besichtigung und Benutzung dieser Sammlungen für Kunstfreunde und Literatoren stattfinden könne, indem wöchentlich an zwei Vormittagen von 11 bis 2 Uhr in Anwesenheit des hierzu angestellten Beamten und unter Beobachtung der desfalls bestehenden Massregeln, der Zutritt gestattet ist. Der Beamte legt auf Verlangen die gewünschten Stücke zur Einsicht und Benützung in loco vor, und gibt auf Anfragen die nöthige Auskunft.

III.

Die musikalische Bibliothek praktischer Werke im Besitze des k. k. Hofraths, Herrn R. G. Kiesewetter von Wiesenbrunn.

Eine Partituren-Sammlung im Fache der **Kirchenmusik**, wie auch der **Kammermusik**, strengen Styls, vorzüglich für den Gesang; von Entstehung der contrapunktischen (harmonischen) Kunst bis auf unsere Zeit.

In einer interessanten Vorrede zu seinem Catalog, hat sich der Sammler über Entstehung, Zweck und Plan, dann Material der im Jahre 1816 begonnenen, und bis jetzt fortgesetzten Sammlung ausgesprochen.

Diese Vorrede ist zufälliger Weise (ohne Zuthun des Verfassers) ihrem wesentlichen Inhalte nach in die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung v. J. 1827 (Nro 5. Seite 66) gekommen. Sie hier ganz einzurücken, ist daher nicht nöthig, daher ich nur Folgendes in Kürze anführe:

Der Zweck der Sammlung war vorzüglich nur der historische: sie sollte eine Geschichte der harmonischen oder contrapunktischen

Kunst in Denkmälern vorstellen. Diesen Zweck hat der Stifter und Eigner derselben, durch glückliche Verbindungen im In- und Auslande begünstigt, so wie durch seinen Eifer und Fleiss angetrieben, in hohem Grade erreicht.

Seine Bibliothek enthält Compositionen — theils Probestücke, theils bedeutende, mitunter zahlreiche Werke — von beiläufig 500 Autoren, in solchem pragmatischen Zusammenhange, dass in derselben der Fortgang der Kunst, so zu sagen von einem Jahrzehent zum andern, ersichtlich nachgewiesen werden kann.

Vorzüglich merkwürdig in historischer Beziehung findet man (hier glaublich zum Erstenmale) Proben, und darunter bedeutende Fragmente aus den Werken mehrerer in den Geschichten der Musik früher kaum genannter Meister der ältesten Periode der contrapunktischen Kunst, nämlich vor Ockenheim, den noch vor nicht langer Zeit die Literatoren als den Coriphäen aller Contrapunktisten voranzustellen pflegten, bevor Herr Hofrath R. G. Kiesewetter (in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, Leipzig 1834) mit Monumenten aus seiner Bibliothek, die frühere schtliche Lücke ausfüllen konnte. Neben den dort von ihm mitgetheilten sind hier noch weit mehr ähnliche Stücke aus jener frühern Periode beisammen, gewöhnlich im Facsimile der veralteten Notation, aus den seltensten Original-Handschriften copirt, und zur Seite in Partitur entziffert.

Zunächst von Okenheim fortfahrend, finden sich hier mehr oder minder berühmte Namen von Niederländern, Deutschen, Franzosen, mitunter Engländern, denn, vom XVI. Jahrhundert her, in grösserer Zahl auch die Italiener.

Von Vielen warum dem Sammler einige Probestücke genügend; von den berühmtern Meistern war er bedacht, Compositionen in grösserer Zahl, und in allen zu ihrer Zeit üblichen Gattungen und Stylen, darunter in der Regel deren am meisten angerühmten Werke, zu erlangen: Kein berühmter Name dürfte hier vermisst werden. Der Catalog ist nicht nach Fächern, sondern alphabetisch verfasst. Bei jedem Autor ist (so weit es möglich war) das Nothwendigste von seinen Lebensumständen angefügt.

Ein dreifaches Register gewährt die Uebersicht der Autoren, in alphabetischer Ordnung, dann nach den Epochen, letztlich nach den Nationen mit Hinweisung auf die Epoche gereiht.

Dass viel Seltenes unter der Masse vorhanden ist, darf vermöge der Verbindungen des Sammlers und desselben verständigen Bemühens vorausgesetzt werden; nur beispielsweise erwähnen wir hier: die reichhaltige, doket gewählte Sammlung von Palestrina, die geistlichen Concerte von L. Viadana, dem Erfinder dieser

Gattung; Motetten, Cantaten und Oratorien von Carissimi; die, von den Literatoren oft (meistens nur nach Hörensagen) besprochene Comödie von Orazio Vecchi (1697) »L'Anfiparnaso« betitelt; letztere in einem eleganten Exemplar mit dem Facsimile der alten Holzschnitte ausgestattet, in dieser Gestalt ein *Exemplar unicum*, u. dgl. m.

Einen interessanten Theil der Sammlung bildet eine gesonderte, in Copien gleichen Formats, in zehn Cartons zusammengestellte Chrestomathie, nach der Zeitfolge gereiht, von dem Sammler »Galerie der alten Contrapunktisten« betitelt, und dieser Allegorie gemäss in »Säle« abgetheilt, nämlich: 1) »Vor-Saal,« die ersten Versuche, verschiedene Stimmen harmonisch zu verbinden; denn noch lang tiefer Standpunkt der contrapunktischen Kunst; 2) Erster Saal: Die niederländische Kunst, und zwar: Niederländer, Franzosen, Deutsche, daneben Engländer; 3) Zweiter Saal. Die italienischen Schulen. 4) Als Zugabe ein Neben-Cabinet (in weiteren zwei Cartons): Einige Proben von Monodie, rezitirenden Styls und dramatischer Melodie, in deren ersten Perioden.

Die sogenannte Galerie reicht von Hucbald († 930) bis zum Aufblühen der neapolitanischen Schule im Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Zum Wegweiser durch dieselbe, dient ein besonderer Catalog.

Ueberhaupt enthält die gesammte Bibliothek (wie schon oben angezeigt) nur Partituren, und zwar Alles in den heut zu Tage üblichen Schlüsseln und Zeichen, reine, correkte, grösstentheils selbst zierliche Exemplare.

V.

Die Musikalien-Sammlung des Herrn Simon von Molitor in Wien.

Diese enthält grösstentheils Kammer-Musik, und zwar für Streich-Instrumente; hier findet man Muster von den ersten Versuchen der Instrumental-Kammermusik, nämlich von dem Zeitpunkte an, als den grösseren Vocal-Compositionen, z. B. den Oratorien, Opern, Cantaten und Messen, kurze Instrumental-Sätze als Einleitung (Ouverture — Intrada — Sinfonia —) vorgesetzt wurden, bis auf die neueste Zeit; also die ältern sogenannten Divertimenti — Cassationen — Concerti grossi — Serenaten — Duetten — Terzetten — Quartetten — Quintetten etc. etc. in einer bedeutenden Anzahl, theils in Partituren, theils in Auflagstimmen.

Auch besitzt Herr v. Molitor viele, grösstentheils selbst in

Partitur gebrachte Vocal-Compositionen aus sehr früher Zeit, die als Muster dieser Gattung bei Gelegenheit seiner musikalischen geschichtlichen Forschungen gesammelt sind.

Zu bedauern ist es wirklich, dass Herr v. Molitor bisher sich nicht entschlossen hat, das Resultat seiner eben so gründlichen als kritischen Forschungen im Gebiete der musikalischen Kunstgeschichte durch den Druck zu veröffentlichen. Mancher Irrthum würde durch erwiesene Fakta widerlegt werden.

VI.

Die musikalische Bibliothek des Hrn. Feldmarschall-Lieutenants Freiherrn v. Koudelka in Wien.

Eine kleine, aus ungefähr 120 — 140 Werken bestehende, aber höchst ausgewählte Sammlung der musikalischen Theoretiker und Encyclopädisten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, darunter die Italiener in einer seltenen Vollständigkeit, in den schönsten Ausgaben, vortrefflich erhalten und ausgestattet, sich besonders auszeichnen. Der Bibliograph und musikalische Gelehrte findet hier Werke beisammen, welche wohl in keiner der grossten Bibliotheken Europa's vereinigt anzutreffen sind. Es sei mir erlaubt, als Beleg dieser Behauptung folgende Werke anzuführen:

1) Sämmtliche Werke des Franchinus Gafurius. (Ein ganz reines machelloses Exemplar, gewiss das schönste, was noch existirt.) Mailand 1496, kl. Folio.

2) Alle fünf Werke des Pietro Aaron.

3) Faber Stapulensis. Paris 1496. Eine Ausgabe, welche selbst dem gelehrten musikalischen Bibliographen Forkel unbekannt blieb.

4) Sämmtliche Werke des G. Tinctoris in Manuscript. Gross Folio. (Höchst selten und schätzbar.)

5) Mersenne. Harmonie universelle. Folio, Paris 1636.

6) Die Werke von Angelo Berardi — Steffano Vanneo, Nicolo Vicentino — Ornitoparcho — Zarlino etc.

VII.

Die Sammlung des Hrn. Professor Jos. Fischhoff.

Diese Sammlung ist mit besonderer Sorgfalt und sehr verständiger Auswahl zusammengebracht. Sie enthält — einer bedeutenden Menge Kammermusik nicht zu gedenken — eine reiche Auswahl von Clavierschulen, Lehrmethoden, Uebungen und solchen

Werken, die auf den Unterricht vom ersten Anfange bis zur möglichsten Vollendung im Clavierspiel berechnet sind. Da der Besitzer sein Augenmerk auch ganz besonders auf ältere Werke dieser Art gerichtet hat, und so glücklich gewesen ist, auch hiervon das Seltenste und Bedeutendste zu erhalten, so könnte der Gesammtinhalt dieser Sammlung, wie Hr. Prof. Fischhoff auch beabsichtigt, das nöthige Material zum geschichtlichen Nachweis der Entwickelung und des Fortschreitens des Clavierspiels von den ersten Anfängen des Solospiels bis auf die heutige Zeit bieten. Auch die Werke der ausgezeichnetsten Componisten für die Orgel fehlen in dieser Sammlung nicht.

VIII.

Es erübriget nunmehr, noch einiger musikalischer Sammlungen zu erwähnen, deren Besitzer sich die Aufgabe gestellt haben, von einem oder dem andern Autor sämmtliche Werke zu sammeln.

1) Der k. k. Hofrath in Wien, Herr Joseph Witteczek ist im Besitz der sämmtlichen Werke des genialen Lieder-Componisten **Franz Schubert**, namentlich der Vocal- und Clavier-Compositionen, worunter sehr viele noch Ungestochene sich befinden.

Ueberdies war dieser seltene Verehrer Schuberts unablässig bemüht, Alles, was auf das Künstlerleben und die persönlichen Verhältnisse seines Lieblingssängers Bezug hat, fleissig zu sammeln, und aus den authentischen Quellen zu schöpfen, welches dereinst als das beste und zuverlässigste Material zu einer vollständigen Biographie Schuberts wird dienen können; einem Werke, welchem bisher seine zahlreichen Freunde und Verehrer immer noch sehnsuchtsvoll entgegengesehen.

2) Herr **Franz Hauser**, Tonkünstler und Gesanglehrer in Wien (bei allen Musikfreunden gewiss noch aus der Zeit seiner Leistungen als Opernsänger im besten Andenken) sammelt mit grosser Mühe und nicht geringen Kosten die sämmtlichen Werke des Grossmeisters **Johann Sebastian Bach**, und besitzt bereits unter einer grossen Anzahl derselben auch sehr werthvolle Originalhandschriften J. S. Bach's.

Wenn man erwägt, dass kaum ein Drittheil der Werke von Sebastian Bach in Stich oder Druck erschienen sind, die Mehrzahl also nur im Manuscript, und diese äusserst selten vorkommen, so muss man das verdienstliche Unternehmen dieses warmen Kunstfreundes um so dankbarer anerkennen, als er gewiss manches werthvolle Stück der gänzlichen Vergessenheit dadurch entrissen hat.

Herr **Hauser** ist so eben mit der Herausgabe eines thema-

tischen Catalogs sämmtlicher ihm bekannt gewordener Werke Johann Sebastian Bach's beschäftigt; ein Handbuch, zu dessen Zusammenstellung wohl Niemand bessere Mittel und mehr Material zu Gebote stehen dürften, als gerade ihm, und welches als eine wahre Bereicherung der musikalischen Literatur von allen Kunstfreunden sehnlichst erwartet wird.

3) Herr Wenzel Fischy — Componist und Clavierlehrer in Wien — besitzt sämmtliche Werke von Ludwig van Beethoven — in so weit dieselben durch den Stich oder Druck veröffentlicht worden sind, und ist fortwährend bemüht, seiner Sammlung durch Aufsuchen von noch ungedruckten Werken oder sonst noch unbekannteren kleinern Compositionen dieses unsterblichen Meisters, die grösstmögliche Vollständigkeit zu geben.

IX

Ich komme nun zu meiner eigenen

Musikalischen Sammlung.

Sie enthält folgende Abtheilungen:

a) Die Sammlung der eigenhändigen Notenschrift (*Autographa*) lebender und bereits verstorbener Componisten, in welcher — in dem Zeitraum von 25 Jahren nahe an 1100 Nummern zusammengebracht wurden.

Diese Autographa bestehen grösstentheils aus ganzen Partituren grösserer oder kleinerer Werke und aus anderen completten Stücken; nur von wenigen Autoren sind Fragmente vorhanden. Die Mehrzahl bilden Handschriften deutscher und italienischer Componisten, doch sind auch mehrere von französischen und englischen, selbst schwedischen, russischen, hungarischen und böhmischen Tonsetzern vorhanden.

b) Die Sammlung von Tonkünstler-Bildnissen, welche nach folgenden Klassen abgetheilt ist:

1) Componisten aller Nationen, 2) Sänger und Sängerinnen, 3) Virtuosen auf Instrumenten (mit vielen Unterabtheilungen), 4) Musikalische Schriftsteller, 5) Anhang. Miscellaneen. Die Total-Summe der Portraits (mit Einschluss der Varianten von einer und derselben Person) beläuft sich gegenwärtig auf nahe an 1500 Blätter.

c) Die Sammlung der sämmtlichen Werke W. A. Mozart's, und zwar die mehrstimmigen durchaus in Partitur.

Der Vorzug dieser Sammlung vor Aehnlichen dürfte nebst der grösstmöglichen Vollständigkeit hauptsächlich darin liegen, dass hier alle Werke in der ursprünglichen Gestalt mit Ausschluss aller Ar-

rangements, nämlich so wie sie vom Verfasser geschrieben wurden, enthalten sind, welches bei vielen, durch sorgfältiges Vergleichen mit dem eigenhändigen Original Mozarts, oder mit den verlässlichsten Copien, zu erreichen gesucht wurde. Ausser einem Theil, jener noch gänzlich unbekannten Stücke, welche sich in Mozarts Nachlass (nunmehr bei André in Offenbach) befinden, ist hier Alles vorhanden, was dieser unsterbliche Tondichter je geschrieben.

d) Eine kleine Sammlung praktischer Musikwerke der besten Componisten älterer und neuerer Zeit in gestochenen und geschriebenen Partituren, wobei man keineswegs eine Completirung der einzelnen Autoren beabsichtigte, sondern welche der Gegenstand meiner musikalischen Studien waren und noch sind. Hier gilt blos der Grundsatz »von den Besten das Beste.«

Dennoch ist von folgenden Compouisten die Mehrzahl ihrer Werke vorhanden, als: Georg Albrechtsberger (Kirchenstücke und Fugen). Joh. Seb. Bach (Alles, was gestochen oder gedruckt ist). C. Ph. Em. Bach (Alles, was gestochen oder gedruckt ist). Ludw. van Beethoven (die Mehrzahl seiner Werke). Luigi Cherubini (die Mehrzahl seiner Werke). Louis Couperin (dessen grosses Clavierwerk in Folio, Paris 1713, in 4 Bänden). Arcangelo Corelli. Francesco Durante (Kirchen- und Kammer-Musik). Joseph Edler von Eybler (Kirchen-Musik). Joseph Joh. Fux (Kirchen-Musik). Carlo Henrico Graun (Opern und Oratorien). Ritter Christoph Gluck (dessen sämmtliche Opern in gestochenen u. geschriebenen Partituren). Jos. und Mich. Haydn (die Mehrzahl ihrer Werke). Georg Friedrich Händl (die Mehrzahl seiner Werke). Joh. Nep. Hummel (worunter seine grösseren Clavierstücke in Partitur). Leonardo Leo und Antonio Lotti (deren Kirchen-Compositionen in Partitur). Benedetto Marcello (das grosse Psalmwerk). Georg und Gottlieb Muffat (sämmtliche Clavier- und Orgel-Compositionen). G. B. Pergolese. P. A. G. Palestrina (viele seiner Werke in Partitur). Ludwig Spohr. Abbé Max. Stadler. Joseph Weigl. Joh. Hugo Worzischek (dessen sämmtliche Werke complett).

Die letzte Abtheilung endlich bildet:

e) Eine kleine Sammlung musikalischer Bücher, aus circa 300 Werken bestehend, wobei das Augenmerk hauptsächlich auf ästhetische, geschichtliche und biographische Werke gerichtet ist, und welche zu dem Bestehen der Sammlung von Autographen der Componisten — und jener von Tonkünstler-Bildnissen unumgänglich nothwendig war und bleibt.

Alois Fuchs.

Deutscher Text zu L. van Beethovens Messe. Op. 86.

In Herrn A. Schindler's „Biographie von Ludwig van Beethoven," (Münster 1840 in der Aschendorff'schen Buchhandlung) findet sich pag. 136 folgende auf die genannte Messe bezügliche Stelle.

„Im April 1823 überbrachte ihm (Beethoven) die Gräfin Schaf-„gotsch aus Wormbrunn in Schlesien seine erste Messe mit einem „neuen, von einem dortigen Musikdirektor Herrn Scholz ver-„fassten deutschen Text. Wir sassen eben bei Tische. Beetho-„ven öffnete schnell das Manuscript und durchflog einige Seiten „Als er zum *„Qui tollis"* kam, liefen ihm die Thränen aus den „Augen und er musste aufhören, indem er von dem unbeschreiblich „schönen Texte auf's tiefste gerührt sagte: „„Ja, so habe ich ge-„fühlt, als ich dieses schrieb!"" Er beabsichtigte, jenem trefflichen „Herrn Scholz seine zweite Messe zur Abfassung eines deutschen „Textes zu schicken, als er die Nachricht von seinem Tode er-„hielt." u. s. w.

Herr Schindler hat diesen Text damals in der „Biographie" als nicht dahin gehörig, nicht abdrucken lassen; durch besondere Gefälligkeit des Organisten und Cantor Herrn Jacob in Conradsdorf bei Haynau in Schlesien, ist die Red. in den Besitz desselben gekommen, welche ihn hier mittheilt, weil er zu manchen Gelegenheiten, wo der ursprünglich lateinische Text nicht zulässig ist, vielleicht eine willkommene Gabe sein wird.

Erster Hymnus.

(Kyrie.)

Andachtsvoll ergiesse unsre Seele sich und singe dem Herrn!
Heb', o Herr! dich froh zu ihm empor, der unsern Staub belebt
Wir nah'n dem Heiligthum
o Herr! erhör' uns
und erbarme dich unser!
Send' uns deinen heiligen Geist vom Himmel.
und unser Flehen komm zu dir!
Andachtsvoll ergiesse unsre Seele sich —

und singt dem Herrn!
Schwing, o Geist! zu ihm
dich himmelwärts empor,
und stimm' in den Jubel der Engel!
Hier in seinem Heiligthum
singt ihm Preis,
und singt sein Lob!
Betet still im Geiste an!

(Gloria.)

Ewiger! Mächtiger!
Siehe gnädig auf uns nieder!
Preis sei dir!
Frohlockt ihm, ihr Völker, und jauchzet,
Denn seine Güte reicht,
So weit der Himmel ist;
und so weit die Wolken gehn,
preisen seine Werke ihn,
ihn, den Vater oben.
Frohlockt dem Herrn,
und betet vor ihm tief im Staube an:
Herr, mein Fels, meine Burg,
mein Erretter, Gott, mein Schild!
Send' uns deine Wahrheit,
Und dein Licht erfreue Alle,
dass sie uns leite, bringe uns
zu deinem heil'gen Berge hin,
wo du Vater wohnest
Ach! mit Dunkelheit
ist des Pilgers Pfad tief umschleiert
hier im Nebelthal.
Einsam irret
Bang und einsam irrt er,
ein Fremdling dieser Welt.
Wir blicken sehnend
alle nach der Heimath hin.

(Qui tollis.)

Er trägt mit sanfter Liebe,
mit treuer Vaterhuld
auch den Sünder.

Höret alle voll Erbarmen,
siehet gnädig hoch herab.
Er ist der Bedrängten Hülfe;
keine Klage dringt vergebens
zu ihm hinauf, und umsonst
wird keine Thräne geweinet
Seine Hülfe, seine Rettung
ist uns nah,
und gross ist seine Barmherzigkeit,
und unser Gebet kommt zu ihm;
denn er sieht gnädig,
sieht barmherzig zu uns nieder,
und verschont uns.

(Quoniam.)

Denn er allein ist mächtig,
ist hoch erhoben, ist unser Gott;
und richtet alle Welt,
preiset unsern Gott!
Preiset, alle Zungen!
Heil seinem Wort!
Auf diesen Felsen lasst uns bauen,
Amen!
Alles trügt hienieden.
Nur seine Wahrheit bleibt,
vereint mit allen Zungen
sein Lob erschalle!
denn er allein ist unsre Zuversicht,
und unser Heil. Amen!

Zweiter Hymnus.

(Credo.)

Heil'ge Ahnung! rufet alle:
es ist ein Gott,
der über Sternen wohnet,
ihm beugen sich alle Kniee,
alles huldigt seiner Macht und Herrlichkeit.
In Wolken tief verhüllt,
tönt sein grosser Name
in allen Welten

Alle Völker, alles, was Odem hat,
preise ihn, sing' laut ihm zu Ehren!
Denn er siehet,
denn er höret
und verschmähet nicht den Staub.
Und voll Erbarmen
ist Gott der Liebe.
Fallet nieder, ihr alle Völker!
neiget euch, neiget euch vor ihm,
und betet im Geiste,
den Allmächtigen, Unerforschlichen
durch den alle Wesen sind.
Ehret ihn, lobet ihn!
Ihn unsern Herrn!
Die stumme Nacht nennt flammend ihn
im hellen Sternenlichte,
der Donner verkündet
den Namen des Herrn;
ihn zeichnet mild im stillen Thal
die holde Blumenau;
den Mächt'gen, den Ewigen
verheisset das Leben
und die Todtengruft.

(Et incarnatus.)

In Kummernächten,
in Prüfungsstunden,
wenn Gram uns beugt
Und jeder Trost die Seele flieht,
wenn Sorgen des Menschen Herz umziehn,
und jede Hoffnung weicht:
Ewiger! dann nahest du uns Armen,
und streuest uns der Tugend Saamen
in die zerrissenen Herzen,
Siehst erbarmend vom Himmel
nieder in's Thränenthal,
Hörest die Klagen
und stillest den Jammer.
Auch in Leiden sehen wir,
Vater! deine Huld.

(Et resurexit.)

Herr! wie herrlich, wie herrlich
ist dein Name in allen Landen,
bei allen Völkern!
Freut euch des Herrn,
des Herrn, und seid fröhlich!
Denn seine Gnade währet in Ewigkeit.
Posaunen tönt!
ihr Pauken! schallet laut
des Herren Ruhm!
Dein Lob erkling' im Wiederhall!
Alles preise, sing' sein Lob!
Amen!
Geht zu seinen Thoren ein,
ihm, dem Herrn zu danken,
und zu seinem heiligen Berge!
Unerforschlicher!
Dunkel sind deine Wege,
keines Menschen Auge fasset sie
Unerforschlicher! Unerschaffener!
Wer ergründet dich!
Wer, wer fass't dich!
Vom Aufgang der Sonne
bis zu ihrem Niedergang,
sei gelobt des Herren Name,
bis bis zu allen Zeiten!
Singt ihr Erden!
Glänzt ihr Erden!
des Mächtigen Herrlichkeit
in Ewigkeit!

(Et vitam.)

Denn seine Gnade reichet
so weit der Himmel ist.
Amen!

Dritter Hymnus.

(Sanctus.)

Heilig heilig
ist der Herr Gott Zebaoth

(Pleni.)

Himmel und Erde! lobsinge dem Herrn
Ihr Höhen, kreiset zu seiner Ehre!

(Benedictus.)

(Solo.)

O wie selig
wer Gottes Wege wandelt!
O wie selig!
wer liebend Ihm vertraut,
von seinem Gnadenlicht erhellt,
wer Ihn zum Freunde hat.
O wie selig, wer glaubevoll
dem Vater ganz vertraut!
Er wandelt im Licht der Wahrheit
und Gottes Friede lohnet ihn.

(Chor.)

Er wandelt im Lichte
Der Wahrheit und Tugend,
und Friede lohnet ihn.

(Solo.)

Wenn Stürme das Leben
drohend erschüttern,
blickt er himmelan.

(Chor.)

Stürme drohen, Stürme schrecken,
doch sein Glaube wanket nicht.

(Solo.)

O wie selig
wer Gottes Wege wandelt!
O wie selig
wer ganz dem Herrn vertraut!

(Chor.)

O wie selig, wer glaubevoll
dem Herren ganz vertraut.

(Solo.)

Der Erde schon entwunden
auf Flügeln der Andacht,

schwingt sich sein Geist
zum Vater himmelwärts.

(Chor.)

In stiller Ruhe fliehet
sein Leben an der Weisheit Hand,
der Erd entwunden.
Auf Flügeln der Andacht
Schwingt er sich gen Himmel
zum Vater.

(Solo.)

Des Lebens Stürme
schrecken ihn nicht.

(Chor.)

Stürme drohen, Stürme toben,
Doch Sturme schrecken ihn nicht.

(Tutti.)

O wie selig!
Wer auf den Herrn bauet.
o wie selig,
wer ihm ganz vertraut!

(Chor.)

Wer der Erde Tand vergisst
und seinem Gott vertraut.

(Tutti.)

Der Liebe Urquell.

(Osanna.)

Lobt ihr Höhn und alle Lande ihn
den Herrn im hohen Jubelton!

(Agnus.)

Lieber Vater!
Wie ist unser Leben
tief umnachtet!
Die Wege sind dunkel,
Verhüllt ist dein heilig Antlitz uns.
Reiche gnädig
in dieser Nächte Grauen,

reich uns deine Vaterhand
und erbarme dich unser!
Und unser Rufen komm zu dir!
Send uns, Vater!
deinen heiligen Geist!
gib uns deinen Frieden!

(Dona nobis.)

Friede, komm, o Friede!
Holde Himmelsgabe, o komme!
Hör' das Flehen, o Herr!
Deiner Erdenvölker,
und erbarme dich unser.
Holder Friede, komm hernieder,
komm, o Himmelsgabe, o komm!
Unser Lied ertönet dir!
Gib uns, Herr, den Frieden!
und dein Antlitz leuchte uns!
Denn deine Kraft und Macht und Stärke belebt das All.
Gib uns deinen Frieden,
und dein Geist komm',
komm' über uns!
Vater gib uns deinen Frieden!

Andachtsvoll in deinem Heiligthum
dring unser Rufen zu dir!
O Vater, gib uns Frieden!

Beiträge
zur
Literatur und Geschichte der Tonkunst,
von
Anton Schmid,
Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortsetzung.)

2.
Carpentras und seine Werke

Eine Sammlung der seltensten und merkwürdigsten Druckwerke, welche sammt ihrem ausgezeichneten Verfasser, eine ausführlichere Erwähnung verdienen, sind die Werke des Zeitgenossen Josquin's: Carpentras.

Eleazar Genet ist der eigentliche Name dieses Mannes, welcher zu den berühmtesten französischen Tonsetzern aus dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts gehört.

Da er im Anfange der siebenziger Jahre des XV. Jahrh. zu Carpentras, einer Stadt in der Provence, geboren war, findet man ihn in allen seinen auf uns gelangten Kunst-Erzeugnissen mit dem Namen Carpentras oder Carpentrasso bezeichnet. Er selbst nennt sich in den von ihm herausgegebenen Werken, der Sitte der damaligen Zeit gemäß, welche jeden Eigennamen in das Griechische oder Lateinische zu übersetzen, oder mindestens in eine ähnliche Sprachform zu bringen suchte, Elziarius Genetus Carpentras.

In seinem Jünglingsalter weilte er sehr oft am französischen Hofe, wo er in den Zirkeln der Großen, ja selbst auf dem Theater sang, und viele damals beliebte Volks- und Liebeslieder in Musik setzte. Diese Compositionen der sogenannten leichten und lockern Gattung gefielen nicht nur all-

gemein, sondern sie fanden auch bei den Hofleuten, ja sogar bei fürstlichen Personen, denen er, als ein guter Sänger, seine Kunstschöpfungen nicht selten selbst vorzutragen genöthigt wurde, den entschiedensten Beifall *).

Später trat er in den geistlichen Stand, und begab sich dann, von Ludwig XII., Könige von Frankreich, ungern entlassen, nach Rom, wohin er vom Pabste Leo X., gleich im Anfange des Pontificats desselben, den ehrenvollen schriftlichen Ruf als Vorsteher des Sänger-Collegiums erhalten hatte.

Baini a) läßt ihn zwar erst im Jahre 1515 Capellano Cantore apostolico, und noch später Direktor der Kapelle werden: allein, wenn man Genet's eigenen Worten, die sich in mehreren Stellen b) offenbaren, einen höheren Glauben beimessen will, war er schon früher, und zwar alsogleich Vorsteher der Kapelle. Ziehet man noch dazu in Erwägung, daß Leo X. im März 1513 Pabst geworden, und daß König Ludwig XII. am 1. Januar 1515 mit Tode abgegangen ist, so muß Genet entweder schon im Jahre 1513, oder spätestens 1514 zur obigen Würde gelangt sein. Baini's Nachricht beruht daher wahrscheinlich auf einer irrigen Angabe der Archivs-Akten der päbstlichen Kapelle.

Von dieser Zeit an huldigte unser Tondichter lediglich der kirchlichen Muse, und diese Periode war es, in welcher er die Lamentationen des Propheten Jeremias auf päbstlichen Befehl zur hohen Zufriedenheit des obersten Seelenhirten musikalisch bearbeitete, und sich dadurch dessen besonderen Schutz und innige Zuneigung erwarb. Diese Lamentationen waren und blieben die Freude des heiligen Vaters, und trugen nicht minder dazu bei, den Ruhm ihres Verfassers in Italien zu erhöhen, und durch die ganze Christenheit zu verbreiten.

Am 1. November des Jahres 1518 wurde Carpentras

*) Siehe die Dedication zu seinen Hymnen.

a) In seinen Memorie di Palestrina. T. I. Seite 266.

b) **Erstens** in der Zueignung zu seinen Messen: »Quod me capellae suae tam diu praefectum esse voluit, quem diu praefuit ille pontificatui etc.«

Zweitens in der Dedication zu seinen Hymnen: »Postea vero quam a Ludovico XII. ad Leonem X., qui me initio sui pontificatus ad se literis evocarat, dimissus sum, meque cantorum choro praefecit etc.;« und

Drittens in seiner Zueignung zu den Lamentationen: »Ille cantorum choros, quem Leo . . . aluit me praefecto etc.«

vom Pabste zum Bischofe in partibus a) erhoben, und in dieser Eigenschaft bald darauf nach Avignon gesendet, um dort die verwickelten Angelegenheiten des heil. Stuhles noch ferner zu entwirren, und auf das Beste zu ordnen.

Nach Leo X. und Adrian VI. Tode kehrte er unter dem Pontificat Clemens VII. (nämlich im J. 1524) nach Rom zurück. Seine alten Chorgenossen suchten ihn dadurch zu ehren, daß sie in der nächsten Charwoche seine Lamentationen wieder aufführten; allein Genet, der diese Arbeit seit vielen Jahren nicht wieder gehört hatte, und dessen Ansichten und Kenntnisse im Gebiete der Tonkunst mittlerweile reifer geworden waren, fand nun dieselben so voll Mängel, daß er sich zu einer gänzlichen Umarbeitung entschloß b). Diese ließ er sodann, mit einer andern Oration des Jeremias, und einer andern ersten Lamentation für den Charfreitag vermehrt, auf das Geschmackvollste, und mit dem größten Kostenaufwande auf Pergament abschreiben, das Werk mit herrlichen Miniatur-Bildnissen schmücken, und dem Pracht-Coder in Goldbuchstaben folgende Ueberschrift beifügen:

„Ad sanctissimum maximumque Pontificem Clementem septimum Elziarii Geneti nomine, vulgo nuncupati Carpentras capellae pontificiae olim Magistri."

„EPIGRAMMA."

„Quae fuerant olim decimi pergrata Leonis
Lamenta, atque tuis auribus, alme parens,
Corrupta haec vastar vix agnoscebat alumnus
Carpentras, qui operis musicus author erat.
Quocirca illa suis non solum cantibus idem
Restituit, multo sed meliora dedit.
An meliora autem dederit, subitura veretur
Judicium docti pagina Pontificis.
Hoc quodcomque tamen donum (pater alme) serena
Fronte cape, et famuli sis memor usque tui" c).

Dieser Coder wird noch in dem Archive der päbstlichen Kapelle unter der Nummer 123 aufbewahrt, obschon der Verfasser den Inhalt desselben zu Avignon durch den Druck öffentlich bekannt machen, und der Zueignungsschrift an den-

a) Baini, l. c. T. I. Seite 266.
b) Siehe die Zueignung zu seinen Lamentationen.
c) Baini, l. c. T. I. Seite 225 und die Dedicationen zu den Lamentationen.

selben Pabst auch das oben angeführte Epigramma beifügen ließ.

Genet's Lamentationen wurden in der genannten Kapelle länger als ein halbes Jahrhundert hindurch an den gewöhnlichen drei Tagen der Charwoche abgesungen, bis sie endlich auf Befehl des Pabstes Sixtus V. im Jahre 1587 theils von dem Meisterwerke eines Pierluigi da Palestrina, theils von dem einfachen Cantus firmus verdrängt wurden. Sixtus V. verordnete nämlich, daß von dieser Zeit an nur die erste Lamentation von Pierluigi, die zweite und dritte aber im reinen Choralgesange vorgetragen werden sollten *a*).

Im Jahre 1527 beugte unsern Genet durch längere Zeit eine schwere Kopfkrankheit darnieder, an deren Heilung die Kunst der geschicktesten Aerzte scheiterte. Endlich jedoch siegte seine bessere Natur, und führte ihn, wenn auch niemals mehr vollkommen, den Armen der Genesung wieder zu. Während dieser Krankheit war, wie er sich selbst äußert, das Vertrauen auf Gott sein höchster Trost; dem zum Theil Wiedergenesenen aber die Beschäftigung mit der Tonkunst die reinste Freude und Erquickung.

In dieser Periode schrieb er vier Bände von Compositionen nieder, womit er das Gesammtgebiet der kirchlichen Musik umfassen wollte *b*).

Von den Functionen eines Vorstehers der päbstlichen Kapelle schon längst enthoben, begab er sich wieder nach Avignon zurück, welches von jetzt an wahrscheinlich sein Lieblingsaufenthalt geworden war, und wo er muthmaßlich bis zu seinem Tode verblieben ist. Denn wir finden *c*) nicht nur seinen Platz in der Kapelle schon im Jahre 1526 durch den Bischof von Aversa, Antonio Scaglioni, wieder besetzt, sondern er veranstaltete auch selbst die Herausgabe seiner Werke in jener Stadt, und verwendete einen bedeutenden Theil seines Vermögens, um von einem Stephan Briard aus Bar-le-duc ganz neue Typen dazu fertigen zu lassen, welche keine rautenförmigen, sondern solche Musiknoten darstellen, die unseren heutigen sehr ähnlich sind. Ich halte sie in der That auch für die einzigen dieser Gattung, welche ich in den gedruckten Tonwerken des XVI. Jahrhunderts gesehen habe.

---

a) Baini, l. c. T. II. Seite 187 ꝛc.
b) »Volumina quatuor absolvi, quibus ecclesiasticam omnem musicam sum complexus etc.« (Siehe die Dedication zu seinen Messen.)
c) Baini, l. c. T. I. Seite 267.

Bei der Herausgabe dieser Werke wurde Genet von einem Priester aus dem Predigerorden, von Vincenza gebürtig, der zugleich Dichter und Musiker war, Namens Stephan Belloni, auf das thätigste unterstützt.

Genet war bis zu seinem Ende leidend und starb nicht gar lange nach der Herausgabe seiner Werke, also ungefähr in der Mitte der dreißiger Jahre des XVI. Jahrhunderts, da von dieser Zeit an alle weiteren Nachrichten über diesen ausgezeichneten Mann fehlen.

Von den gleichzeitigen Schriftstellern, welche seinen Namen verewigten, verdienen besonders Rabelais und Teofilo Folengo angeführt zu werden.

Der Erstere nennt ihn in dem neuen Prologe zum IV. Buche seines Pantagruel unter den 59 gleichzeitigen geschickten Tonsetzern, von denen er die Compositionen der damals am französischen Hofe am meisten beliebt gewesenen lockeren Liedergattung gehört zu haben vorgibt.

Der Andere, Teofilo Folengo, erwähnt unsers Carpentras in der zwanzigsten Macaronea unter den Mitgliedern der Leoninischen Kapelle, und zwar in einem Abschnitte seiner Dichtungen, welche er „Prophetia“ überschrieben hat. Dieser Abschnitt ist um so merkwürdiger, weil derselbe nicht allein ein Denkmal auf den einst so hoch gefeierten Josquin de Près und dessen vorzüglichste Werke enthält, sondern uns auch in Kenntniß setzt, aus welchen berühmten Mitgliedern die Leoninische Kapelle bestand. Er dürfte daher an diesem Orte wohl eine Stelle verdienen.

„O ventura bonis felicia secla diebus,
Florida monstrabit cum Musica sacra Leonis
Sub spe Pontificis quantum sit grata Tonanti,
Nascere Phoebe decus, o Josquine, senatus,
Nascere qui primos in hac arte merebis honores.
O felix Bido, Carpentras, Silvaque Broier,
Vosque Leoninae cantorum squadra capellae,
Josquini quamvis cantus frifolabitis illos,
Quos deus auscultans coelum monstrabit apertum.
Missa super voces Musarum, lasseque faron,
Missa super sextum, Fortunam, missaque musquae,
Missaque de Domina, sine nomine, Duxque Ferarae
Partibus in senis cantabitur illa Beata,
Huc me adereo, ee conge, Praeter, et illud
Compositum Miserere Duce rogitante Feraræ.
Nascere Phoebeae laus ergo prima cohortis,
O Josquine, Deo gratissime, nascere mundo
Compositure diu, quem clamet Musica patrem,
Magnus adorabit tua nunc vestigia Brumel,

Jennus Muloone, Petrus de Robore, Festa
Constens, Josquinus qui saepe putabitur esse.
Tuque pater Franchine novas componere normas
Incipe, et antiquas remove squallore sepultas.«

Die Mitglieder der päbstlichen Kapelle unter Leo X., welche Folengo in dieser Stelle nicht nur sehr dichterisch, sondern auch sehr ehrenvoll, einmal Leoninae cantorum squadra capellae, und ein anderes Mal Phoebea cohors nennt, waren demnach folgende: Josquin de Près, Bidone, Elziarius Genet Carpentras, Andreas da Silva, Broier oder Brubyer, Antonius Brumel, Johannes Mouton, Petrus da la Rue, und Constantius Festa, — in der That lauter Männer, deren Häupter die Geschichte der Tonkunst mit unverwelklichen Lorbeeren geschmückt hat! —

Die zu Folengo's Zeit gefeiertsten Tonschöpfungen Josquin's waren, wie aus derselben Stelle hervorgeht, die Messen: L'homme armé super voces musicales; Lassaqua farmi oder Laisse faire à moi; L'homme armé sexti toni; Fortuna desperata; ana Musque de Buscaya; die Missa de Domina oder de beata Virgine; die Missa sine nomine; Hercules dux Ferrariae, und das auf Befehl des Herzogs Hercules von Ferrara componirte Miserere.

Die Avignoner Ausgabe der Werke unseres Carpentras ist so höchst selten, daß sie zu den größten Zierden einer jeden großen, nicht nur musikalischen, sondern auch bibliographisch-literarischen Sammlung gehören würde.

Herr Fétis, der, als ein Kenner alter Musik, Frankreichs Bibliotheken gewiß nach allen Richtungen besucht hat, scheint diese Ausgabe nirgends aufgefunden zu haben. Ja, er scheint sie nicht einmal dem bloßen Titel nach zu kennen, indem er in seinem biographischen Werke von derselben nicht die geringste Erwähnung macht, von unserm Componisten nur gerade so viel weiß, als Baini, und daher auch nur diesen und Kandler's Auszug benützen konnte. Diese Ausgabe ist daher auch der ausführlichsten bibliographischen Beschreibung würdig. Selbst die Zueignungsschriften dürfen nicht übergangen werden, weil sie von hohem historischen Interesse sind, und über den besprochenen Mann die meisten Aufschlüsse enthalten.

Ich beginne die folgende Beschreibung mit dem Wunsche, daß dieselbe den Liebhabern, Freunden und Pflegern der Kunst angenehm sein möge.

Die in der k. k. Hofbibliothek in Wien befindliche Groß-Folio-Ausgabe von Carpentra's Werken enthält vier Ab-

theilungen, und zwar: 1) Messen; 2) Lamentationen; 3) Hymnen, und 4) Magnificat.

I. Zwischen einer aus bildlichen Bibel-Darstellungen und andern Verzierungen zusammengesetzten breiten Holzschnitt-Einfassung liest man:

„Liber Pri|mus Missarũ | Carpentras.“ In lateinischer Uncialschrift; dann mit gothischer Schrift: „Et sunt infrascripta. |

Prima. Be mieulx ne vient.
Sed'a. A lombre dung buissonet.
Tertia. Le cueur fut mien.
Quarta. Fors seulemant.
Quinta. Encore iray ie iouer.“

Darunter ein Wappen mit drei Schlüsseln; und dann:
Cum gratia et privilegio.“

Die auf diesem Titel befindlichen Holzschnitt-Bildchen stellen dar: 1) Den englischen Gruß; 2) Marias Heimsuchung; 3) Die Geburt Christi; 4) Die Engel und die Hirten; 5) Die Flucht nach Aegypten; und 6) Judith, wie sie den Holofernes enthauptet hat.

Auf der Kehrseite dieses Blattes stehen in einer verzierten Randeinfassung folgende Carmina mit gothischer Schrift:

Anthonius Houdremarcus | Belga Peronensis archigrammaticus | Auennicus . musices hac aetata principi Do. Elziario | Carpantras.

Artibus inuentis autbores multa merentur
Praemia, quis negel hac? nonnisi mentis inops.
Sed (precor) attendas paulisper clarior utri
Gloria, qui coelo dat simulachra rudi!
An qui pinxit polycletus nempe daturus
Huic palmam, cuius dextera perpetua est.
Musica quae duro quondam fuit edita cantu,
Hoc nostro seclo suauior et melior,
Hoc tibi Carpentras aetas haec florida debet,
Ingenium tollet nostraque posteritas.

Idem. Stephano Briardo | Barroducensi Typorum huius operis | inuentori sana egregio.

Tuque Briarde tua nunquam priuabere laude,
Hactenus inuisos qui facis arte typos.
Quam varija sacrata modis sunt dona tonantis,
Illa volet musis, pollet et hic calamo.

Gothifredi Uiuarii Morinensis ad huius artis professores candidos. Carmen.

Hoc opus aeternum grati laudate sodales
  Nunc quibus est laudi dona referre suis.
Uestris hic studijs vnus arc fauit, vt illum
  Et viuum coleret turba canora virûm
Musica pro votis, cuius monumenta reliquit,
  Quae semper nobis haec documenta dabunt.
Non tot hymetus apes, nec sic tulit aera corinthus,
  Nec tot opes nobis persica terra dedit,
Quot niveos flores, ac gazas continent arca.
  Parua haec, sed magnis adsocianda tamen,
Moribus hic pulchris meruit, studijsque iuuandis,
  Quae nunc pulchre vides, facta parente suo,
Huic (superi) coelo vitam concedite, per nos
  In terris semper fama perennis erit.

Das zweite Blatt stellt zuvörderst das medizeische Wappen mit den päbstlichen Insignien dar; dann folgt die Zueignungsschrift, ebenfalls in gothischer Schrift:

Sanctiss. Ro. vrbis episcopo Summoque Pont. domino Clementi VII. Elzisrius Genetus Carpentras Felicitatem.

Quintus iam annus agitur (Beatissime pater) ex quo morbus (ni fallor) hactenus inauditus quem pene souticum vere dixerim, caput (partem corporis nobilissimam) ita mihi repente inuasit, vt assiduis illud siblis vexare, cerebrumque quasi ventis inter se pugnantibus agitare non desinat. Confugi ad opem medicam nullumque morbo depellendo medicum nobilem non adhibui: Sed (quae mea est infelicitas) qui morbi causam cognovit, nedum eum depulerit, adhuc inuentus est nemo. Quo factum est, vt in solo deo spem salutis reponendam esse duxerim. Utque interea perpes tristicia cor mihi non ederet, afflictam sic mentem ad cantica pangenda conuerti: eamque vel inuitam seruire operi coëgi, non sine profecto labore maximo, tandem fauentibus musis, volumina quattuor absolui, quibus ecclesiasticam omnem musicam sum complexus, primum horum quo sacrificij cantica continentur, in sanctitatis tuae gratiam nunc exit Augusto tuo nomine nuncupatum. Cui enim potius dicari debuerant, quae in altaris dignissimo omnium sacramento concinuntur, quam summo sacerdoti ei praesertim, cui semper curae fuit, diuinas laudes exornare, cuique amare musicen religiosam et amplecti gentilicium est: nam gentem mediceam quis nescit cum omnium disciplinarum tum musices piae praesertim nutricem esse: id quod in te (beatissime pater)

sic eiucet, vt qui te sacris operantem conspexerunt, eorum nihil is te desiderent, quae ad caeremoniarum, rituum, cantus et religionis rationem pertinent: sed in tam excellenti munere tuae sanctitati primas omnino deferant. adda beneficia queis me primum fe . re . (sic). Leo decimus tuae sanctitatis frater patruelis non quidem modicis urnauit: inter quae illud praecipuum, quod me capellae suae tandiu praefectum esse voluit, quandiu praefuit ipse pontificatui . demum quae a tua (pater sanctissime) accepi munificentia . nam et ante et post adeptum istius sublimitatis gradum, amoris erga me tui fructum sensi quam saepissime. Jure igitur hanc ingenioli nostri foeturam tuo nomini nuncupamus: In qua si quid erit (te iudice) capella dignum pontificia, laetabor sane vehementer honoria fructum inde percipiens et ad voluminum aliorum editionem alacriter properabo. Sin secus fraudi mihi ne fuerit, quod cantoribus ea non solum parare studuerim quae ad dei laudem in templis concinerent, sed etiam quod impensa graui nouisque typis excudenda curarim, vt leui pretio haberet psaltes quae dei laudibus impenderet . quam sane rem ante me (quod sciam) fecit hic nemo. Sanctitatem oro tuam (pater beatissime) simulque omnes, quos musicae studium exercet, vt quicquid est quod exit a nobis . Id boni consulatis: si res ipsa fauorem laudemque non merebitur, at voluntas conatusque probentur. Ab ijs vero quibus datum erit in medium proferre meliora . ea vt proferant rogo cum ad studiosorum commodum, tum maxime ad dei opt . max . cultum et gloriam: neque ad nostra carpenda liuore aut odio adducantur: sed meminerint ea (si aiala sint) cum prius exierint maiorem suis esse gratiam allatura. Sic enim existimabat dulcius canere discipulos suos musicus Antigenides . si mali prius musici cecinissent: ipsique Deo gratias agant quod mente incolumi nec morbo (vt mea est) impedita perfruantur. Qua vt diu frui possint boni omnes atque imprimis tu (pater beatiss.) deum summum et cuncta coeli numina supplex oro teque nobis ad ecclesiae catholicae vtilitatem vt seruent diutissime. Auenione Jdibus Maij . M . D . XXXij."

Auf der folgenden Seite dieses Blattes beginnen die Messen, und laufen durch das Register A bis Q, welcher letztere Buchstabe vier Blätter hat, wovon die letzten beiden, mit Ausnahme der letzten Seite, nur Linienſysteme enthalten. Das Werk besteht demnach, da die Bogen Terniones sind, aus 94 Blättern.

Der Band hat weder Seiten, noch Blätterzahlen. Nebst den bereits angeführten haben noch folgende Seiten an den Messen-Enden unausgefüllte Linienysteme, als die Kehrseite des Blattes D. 4. und die Vorderseite des Blattes D. 5; die Kehrseite des Blattes G. 4. und die Vorderseite des Blattes G. 5.; die Kehrseite des Blattes K. 4. und die Vorderseite des Blattes K. 5.; dann die Kehrseite des Blattes N. 6. und die Vorderseite des Blattes O. I.

Auf der Kehrseite des Blattes Q. ij. liest man in einer doppelten verzierten Randeinfassung:

„Impressum | Auenioni industria et impensis | p̄fati Reue . Do . Elziarij Geneti | al'as Carpentras, Sacra capelle | S. D. N. Pape Magistri . et Ra . | Ma . Stephani Belloni vincen|tini ordinis predicatorū, per Ma|gistrum Johannem de Channay. Anno Domini Millesimo Quin|gentesimo Trigesimo secundo . | die XV. mensis Maij."

Unter der inneren Randeinfassung steht das Zeichen des Druckers, welches dem des Aldus ähnlich ist.

Der den Musiknoten unterlegte Text der Messen ist, wie dieser Schluß, durchaus mit gothischer Schrift gedruckt. Die Stimmen stehen, wie bei allen Chorbüchern dieser Art, theils untereinander, theils sich gegenüber.

Alle Messen sind nach ihren Modulis überschrieben, wie z. B. die erste Messe mit: „Si mieulx na uient Carpentras," und sind vierstimmig. Das Format ist Groß-Folio.

II. In einer ähnlichen Randverzierung liest man:

„Liber Lamen|tationum Hie|remiae Prophe|tae Carpentras|" (mit lateinischer Uncialschrift) „per eundem nuper auctarum: et | accuratius recognitarum . quaa eū | lamprida venissent in manus mul|torum: et earum pars forsan esset | impressa citra authoris volunta-|tem: manuqua vltima nodū addita: | Idē erat: quo is ad vnguem ca|stigatis et elucidatis omnes immorentur." Nun folgen zwei Bildchen, und dann: „Cum gratia et priuilegio." Alles mit gothischer Schrift.

Die hier befindlichen Holzschnittbildchen stellen dar: 1) Judas Verrath; 2) Jesu Geißelung; 3) Jesu Dornenkrönung; 4) Jesu Kreuzschleppung; 5) Die Kreuzabnahme Jesu, und 6) die schmerzhafte Mutter, mit dem hl. Leichnam im Schooße.

Die Kehrseite dieses Blattes füllen folgende Carmina (ohne Einfassung) in gothischer Schrift:

„Stephanus Bellonus libe|ralium artium studiosis."

Telluris latum certo cognoscimus omnes:
  Haud ita sed longum sic praslo linea saepe
Juste erit in latum, per longum rare iugatur
  Signis, Bellonus semper quae rite locaui.

„Antonii Hodremarci Belgae | Peronensis Ludimagistrī Auennici moni|torium carmen, quo facit loquentem mufsi-corum quendam peritissimum | ad cæteros musicos."

Plurima debentur nostri scriptoribus aeui,
  Quorum opera vigili musica culta patet.
Usque adeo, vt tantum sit nunc concordia curae,
  Cum sita sint proprijs omnia verba locis.
Addere non posses, aliud non demere quicquam.
  Antiquis illud defuerat patribus.
Nos igitur, quibus est cantu iucunda voluptas,
  Non mea, quae subsunt, spernite iussa, precor
Hic volo concordes, vt sunt et verba ferantur.
  Addere, seu quicquam demere, nemo velit.
Nam si accurate quae sit symphonia, quaeris,
  Cui magnum nomen, meius habere queas.
Si fieri possit, solum pars quaeque canentem
  Occupet, hoc fiet suauior harmonia.
Praesertim hoc facient, paribus qui vocibus adsunt,
  Nam vocum paritas istud amare solet.
Verba etenim melius capiuntur, conuenit autem
  Tempore tam sacro singula verba capi.
Hoc placet et doctis, ipsisque potentibus, aulae
  Expertae cantus, gratius hoc referunt.
Nec mora finito versu sit multa, videto
  Aequiparare notae, quae solet esse breuis.
Cum cessant omnes, reditus dum fiat ad ipsam
  Harmoniam, tanta sit breuitate quies.
Excessum alterius fugias, sit promptior auris
  Ne temere inuertat dissona turba chorum.
Quod si longa nimis sit lamentatio nostra,
  Si singillatim hoc triste canatur opus,
Tu potius partem scriptorum sume, nec ipsa
  Turba frequens tollat, quod velit aure capi.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fig I

Can I

Can II Non

Canta _ te et psal _ te

Can _ ta _ te can _ ta

et psal _ _ _ li _ te

Fig II

Con Clamsine cesse

Confi _ _ _ bo Con _ fi

Con _ fitebor tibi _ _ bo Con _ fi _ tebor ti _ bi

Fig III Canon I

Reg _ na terra canta _ te can _ ta _ te De _

decrescendo

Reg _ na ter _ ræ can _

decrescendo

Regna ter _ ræ canta _ te

Canon II

Regna ter _ ræ _ ta _ te De _ o canta _ _ _

Fig IV Can I Qui se

Can _ ta _ _ _ _ _ _ a

Can II Clam sine ce

Can _ _ ta vi _ _ ta me _ _ _ a

me _ _ a

_ _ _ a

Ueber

den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst,

wie er ist und sein sollte.

Von

C. A. FÖPPL.

(Fortsetzung.)

Was aber in dieser Hinsicht das Singen in den Schulen wirkt, davon kann sich Jeder überzeugen, der Volkslieder aus dem Munde des Volkes sammelt, da man jetzt schon nicht selten Schullieder hört, die also nach und nach die anstössigen und abgeschmackten, leider aber auch die guten, edlen Volkslieder verdrängen werden. Um so mehr ist es jetzt an der Zeit, auf die Wichtigkeit des Gegenstandes aufmerksam zu machen, bevor noch der Rest des Volksthümlichen verschwunden ist. Der besseren Volkslieder werden sich auch eine hinlängliche Anzahl finden, sobald nur die Leute, welche die Sammlung zunächst angeht, sich dafür thätig zeigen wollen: die Volksschullehrer. Sie haben so vielfache Gelegenheit auf dem Lande, Lieder zu hören, die bis zum Augenblicke noch ganz unbekannt sind. Jedes Thal, jeder Bergrücken hat ja seine eigenen, oft nur sehr wenigen Lieder. Wenn sich daher die Lehrer vereinigen wurden, diese zu sammeln, zu sichern und zu ordnen, so könnten sie damit für die Volksschule ein bei weitem heilsameres, verdienstvolleres Werk liefern, als mit so manchen selbstgefälligen, unpopulären, unbedeutenden eigenen Fabrikaten.

Doch sind wir weit entfernt, die Bestrebungen der Teutschen zu verkennen. Oft ist die falsche Bildung der

Verfasser solcher Werke die Schuld, dass sie nichts Besseres, Zweckmässigeres zu liefern vermogten, und wenn die von uns angegebene Richtung bis jetzt weniger, als zu wünschen wäre, eingeschlagen worden, so ist dies besonders dem Umstande zuzuschreiben, dass nicht überall und nicht immer, und zwar gerade in dem in Frage stehenden Gegenstande, auf die nationale Erziehung und Bildung des Volkes Rücksicht genommen worden ist. Von jenen Teutschen, welche durch Herausgabe von Gesängen für die Volksschulen und von Anweisungen für den Gesangunterricht in denselben den Volksschulgesang zu fördern bemüht waren, erwähnen wir hier der Namen G. K. Claudius, G. F. Wolf, J. A. Hiller, Rdf. Z. Becker (Herausgeber der Melodien zum Mildheimischen Liederbuche), K. Spazier, H. B. Beneken, J. H. Kirchner, E. A. Schmidt, Hs. G. Nägeli, A. Mühling, F. Wilke, B. H. L. Natorp, H. Wagener, A. L. Richter, K. Schultz. Grosheim, J. F. Dorn, A. Zernak, F. Bauer, K. G. Herwig, K. Gläser, J. G. Hientzsch, J. F. W. Koch, L. F. Beck, P. Gleim, Hitzner, Kiefer, G. F. Kübler, E. G. S. Ansebütz, H. G. Rink, K. Salzmann, J. D. Bach, M. Henkel, F. A. L. Jakob, K. Schade, W. Hoppe, L. Erk, W. Adlf. Müller, G. F. Bischof, Ch. F. Georgi, H. W. Stolze, J. G. A. Lachmann, C. Abela, F. Silcher, W. Wedemaaa, wozu noch viele ältere und neuere Erscheinungen gehören. Wir bezweifeln, ob unter irgend einer andern Nation ein gleicher Eifer für die Sache sich beurkundet.

Sind die Schüler bei ihrer Entlassung aus der Volksschule so weit und in der Art gebildet, wie oben angegeben worden, so ist es leicht, sie in einer höheren Schule weiter zu bilden. Besuchen sie aber auch, was besonders auf dem Lande der Fall ist, keine Schulen mehr, so sind sie jetzt doch wenigstens für das Bessere gewonnen und haben so viel Selbstständigkeit erlangt, dass eine eigene freie Ausübung des Erlernten und das Fortüben des Gesangs auf eigene Kräfte möglich wird. Wo dann geselliger Sinn und Lust und Liebe zur Sache besteht,

da kommt leicht ein Zusammentreten Mehrerer zu Stande, wozu freilich noch Lehrer, Ortsvorstände und besonders der Pfarrer, insofern sie die Bedeutung eines solchen Zusammentretens begreifen und den wohlthätigen Einfluss der Sache auf die Bildung der Leute einsehen, nicht wenig durch Ermunterung und Anregung beizutragen vermögen.

In den Real- und den andern dahin gehörenden höheren Bürgerschulen unterscheiden wir die Fortbildung der in der Elementarschule begründeten allgemeinsten Bildung und die den betreffenden Instituten entsprechende Ausbildung. Die Aufgabe der ersteren ist die Weiterbildung in dem, was in der Elementarschule angelegt worden ist. Ausser dem fortgesetzten allgemeinen Charakteristischen der Volkskunst, indem jetzt auch ' ieder der verschiedenen deutschen Gauen, und zwar in Hinweisung auf ihre Aehnlichkeiten und Abweichungen, und nicht mehr bloss der nächsten Umgebung und des nächsten Bedürfnisses vorgeführt werden, bereiten wir jetzt die Bekanntschaft mit den namhaften Meistern der Nation vor, wozu wir die in grösseren Werken des 15. und 16. Jahrhunderts enthaltenen zweistimmigen Sätze auszugsweise empfehlen, die durch ihren ernsten, einfachen und reinen Styl bei weitem den meisten neueren Erscheinungen dieser Art vorzuziehen sind. Je näher wir der Gegenwart der musikalischen Literatur kommen, desto mehr wird das Tändelnde, Ernstlose, Seichte, allgemein; gerade entgegengesetzt aller bessern und besonders der nationalen Bildung wäre es also, der Modernität einen Einfluss auf die Kunstbildung einzuräumen. Es kommt ja leider ohnedies des Modernen so Vieles alltäglich vor, dass es auch nicht einmal das eigentliche Lernen befördert, da Sachen der oberflächlichen und leichtfertigen Art, wie man sie einmal gewöhnt ist, so obenhin bald in dem Gedächtnisse sind, während die einfachen alten Formen die Aufmerksamkeit in viel höherem Grade in Anspruch nehmen. Ausserdem setze man Uebungen im freien Lesen fort, die in den verschiedenen contrapunktischen Formen und in

allen möglichen Fallbrücken für den Leser bestehen mögen. Hier ist auch der Ort, die Zifferschrift mit der Notenschrift zu vertauschen. — Die Ausbildung geht noch mehr auf das Besondere ein. Von den noch allgemeineren Charakteren der Kunst und des Geschmacks des Volks, die uns aber auch jetzt noch stets verbunden bleiben, und als Mittelpunkt gelten müssen, wenden wir uns zu den namhaften Meistern der Nation, lernen sie genau kennen und beurtheilen, in wie weit sie als nationale Künstler betrachtet werden können, in wie weit sie den im Volke liegenden Keim — wie er sich in dessen einfachen, schmucklosen Liedern beurkundet — zur Entwickelung gebracht haben. So kommen wir auf die historische Entwickelung der Nationalität, auf die ausgeführte, vielseitige Kunst der Nation in Individualitäten, in einzelnen Meistern, wie in Kunstschulen und Perioden. Da die Schüler noch nicht zur Kritik gereift sind, so gebe man ihnen nur musterhafte und eigentliche Meisterwerke. Das Mittelmässige, das Unbedeutende, das Unvolksmässige und Denationalisirende bleibe ausgeschlossen, damit der Schüler nicht irre geleitet werde. Man macht uns vielleicht ob des strengen Verbleibens bei der Kunst des Vaterlands den Vorwurf der Einseitigkeit. Welcher Vater aber wollte, wenn er sein Kind dem Vaterlande erzieht, durch frühzeitige Einimpfung fremder Elemente den Sinn für das Vaterländische ersticken? Mit der Tonkunst ist es ohnedies eine sehr schwierige Sache, und man kann nicht, besonders nach dem Stande der Dinge in unserer Zeit, vorsichtig genug zu Werke gehen. Gleichwie nach Thibaut in dem Gedichte der Fehler des Unsittlichen, Anstössigen, oder in dem Gemälde der des Schamlosen, Schmutzigen offenbarer ist, als in der Musik, und daher hier das verborgene Gift viel leichter gesogen wird, als dort das offenliegende, ebenso kann der Sinn für die nationale Tonkunst im Fremden leichter verloren werden, insbesondere, wenn Oberflächlichkeit, Lauheit und Gleichgültigkeit gegen die eigenen Interessen der Herrschaft der Ausländerei

die Hand bieten. Es ist an der Zeit, aufzuräumen, wenn nicht der chaotische Zustand täglich zunehmen soll. Was soll es helfen, dass die Idee einer teutschen Nationalität in den Köpfen Einzelner bleibt, was soll es heissen, dass sie todt in Büchern steht, dass wir Tondichter aufzuweisen haben, von denen die Gelehrten und Schriftsteller uns sagen, dass sie national seien oder nicht national, dass man in einem Schwalle von schönen Redensarten die Unabhängigkeit und Aechtheit teutscher Kunst erhebt, wenn sie nirgend in's Leben getreten ist? Das Leben allein ist es, das hier entscheidet, und eine blos geschriebene Nationalität ist noch sehr wenig. Man halte von der Kunst der Italiener, was man wolle; sie selbst aber sind hoch zu achten, dass sie an ihrem bestimmt ausgeprägten Nationalgeschmacke fest halten; man tadle die Fehler der Franzosen, doch kann man nicht leugnen, dass sie nie und nirgend den Glauben an ihre Nationalität aufgeben: sie kennen die Bedeutung derselben, und setzen darein ihren höchsten Stolz.

Haben doch die Teutschen so viel Charakteristisches, wenn auch nicht aus neuerer Zeit, obwohl es aus dem Leben der Gegenwart geschwunden ist, und nur Einzelheiten noch schwach daran erinnern, wie z. B. noch heute gebräuchliche Kirchengesänge. Aber was kann es nützen, wenn über den Werken der Meister, einst der Stolz der Nation, der Staub der Bibliotheken liegt? Es ist vergessen, dass wir gleich den grossen altteutschen Baumeistern, gleich unseren grossen Malern, berühmte Tonsetzer besitzen! Die Schätze derselben müssen aufgesucht, und wieder ins Leben gerufen werden, wenn wir glauben sollen, dass wir in neuerer Kunst etwas Hoheres suchen. Die Wiedereinführung dieser Werke soll uns zum Wiederaufleben und zu unserer Selbstständigkeit in der Kunst führen. Keine bessere Gelegenheit bietet sich hiefür dar, als der Gesangunterricht in den höheren Schulen. — Indessen unterlassen wir nicht, zugleich die Bedenklichkeiten, welche der Einführung solcher Werke entgegenstehen könnten, anzuführen.

Vor Allem bemerken wir, dass die meisten der älteren Sachen der **Kirche** angehören, und zwar oft der katholischen, oft der protestantischen. Es hiesse die Intoleranz auf's Aeusserste treiben, in Werken der Kunst, wenn nicht gerade der Text das **Besondere** einer der beiden christlichen Confessionen berührt, ein Gewicht auf die eine oder die andere zu legen, da ja auch gewiss sehr viele Anstalten von Schülern beider Confessionen besucht werden. — Ausserdem könnte man durch die vielen Kirchensachen der älteren Zeiten einseitig werden, wollte man nicht durch fortgesetzte Uebung des Volkslieds und durch Benutzung der altteutschen Liedersammlungen, die noch in unseren Bibliotheken vergraben sind, und manches Brauchbare enthalten, für Vielseitigkeit der Bildung besorgt sein. — Viele der Kirchensachen sind lateinisch. Es ist immer das Beste, den Urtext beizubehalten. Wo aber die lateinische Sprache nicht gelehrt werden sollte, da schlagen wir vor, entweder, wie Thibaut es machte, den Text durch eine beigefügte wörtliche Uebersetzung zu erklären, oder für die lateinischen Worte eine gute, möglichst treue Uebersetzung in's Teutsche — solche ist freilich wunderselten — zu setzen.

Höhere Schulen haben gewöhnlich schon eine hinlängliche Anzahl Knaben- und Männerstimmen, um den vierstimmigen Gesang cultiviren zu können. Hier sind denn auch die **Volkslieder** vierstimmig auszuführen. Wenn das Volk selbst nur zwei- und unvollkommen dreistimmig singt, so hindert dies nicht, dass bei **fortgesetzter** Bildung, die freilich von dem schlichten, einfachen Volke nicht zu verlangen ist, das nur sein natürliches Talent und seinen Sinn für mehrstimmigen Gesang in dem Secundiren seiner Lieder offenbart, dieses in der Natur des Volks begründete Streben in seiner vollkommenen Gestalt gezeigt werde. Ist dieses Verfahren auch nicht treu dem Volksgebrauche, so ist es doch jedenfalls im Sinne des Volkes. Doch bleibe in dergleichen Bearbeitungen das Volksmässige insofern unverkennbar, als das Volk seinen Liedern stets

die nächstliegenden, einfachsten Harmonien unterlegt. Schon frühe findet man dergleichen, abseiten durch die im Zeitgeschmack angebrachten Verbrämungen contrapunktischen Figurenwesens dem Volksthümlichen oft weniger treuen Bearbeitungen.

Der technischen Kunst der Werke werde nicht erwähnt, und weder auf pikante harmonische Combinationen, noch auf contrapunktische Eleganz ein besonderes Gewicht gelegt; dagegen wähle man nur solche Werke, worin das einfache und natürlich Ausdrucksvolle, die Kraft, die Frische, das wahre, tiefe Gefühl und damit gerade das Charakteristische des teutschen Tonsatzes hervortritt.

Zu bemerken ist, dass man bei der Wahl der Werke das Fremde und Fremdartige, wo es auf das Vaterländische einen Einfluss gewonnen und sich mit demselben verbunden hat, von dem eigenthümlichen Nationalen wohl unterscheide. In diesem Falle hat man auf Nichts mehr, als auf eine richtige Auffassung des Nationalen von Seiten der Schüler bedacht zu sein. Besonders ist es die niederländische Schule, welche einen mächtigen Einfluss auf die erwachende, teutsche, harmonische Tonkunst ausübte: daher die contrapunktischen Ueberladungen in den ersten Bearbeitungen altteutscher Lieder, so dass zuletzt das eigentlich Nationale sich auf den Grundgedanken, auf die Hauptstimme beschränkt, wornach denn oft nur diese noch für den besagten Zweck verwendet werden kann, und einer neuen, dem Grundgedanken entsprechenden, einfacheren Bearbeitung bedarf. Nicht überall herrscht diese Schreibart gerade vor, und bei manchen ist das deutsche Element auch in der dem Grundgedanken entsprechenderen, einfacheren, schlichteren Behandlung und Fassung des Ganzen gar nicht zu verkennen.

Es ist von unsern ältesten teutschen Harmonisten noch so wenig bekannt, dass es allerdings sehr verdienstvoll wäre, nach ihren Werken mehr zu suchen, als es bisher geschah. Oft sind es nur Bruchstücke, die wir kennen, welche ein eifriger Contrapunktist seinem gelehrten Buche

als Belege einverleibt. So ist z. B. von Godendag nur ein einziger kleiner Satz einer Messe bekannt geworden. Auch das, was wir bisher von einem H. Isaak, Herm. Fink, Stolzer, Stephan Mahu, Joh. Muller, Math. Eckel, M. Agricola, Jos. Stahl, Jh. Walther, Utendaler, Arn. von Bruck, Lup. Hellinck, Paminger, Sext. Dieterich, Joh. Wannemacher, Ludwig Sentl wissen, ist so wenig, dass wir in den meisten Fällen nicht zu unterscheiden vermögen, ob diese Meister zu der eigentlichen altteutschen Schule, oder, da Viele sich im Auslande aufgehalten und gebildet haben, zu einer fremden zu rechnen sind *). Ferner sind noch zu suchen und zu sichten die Werke eines Aichinger, Gallus, Krainer, Hasler, Mayland, Hier. Prätorius, Schöndorfer, Zang, eines Walliser, des volksthümlichen V. Leisring, eines B. Faber, Franck, Ufferer, Mich. Prätorius, Melch. Vulpius, eines H. Schütz, Bokshorn, Stadlmayr, Joh. Christ. Bach, J. J. Fuchs. Bekanntar, aber ebenfalls nicht von unserem Standpunkte aus geprüft und geordnet sind die Werke von Seb. Bach, Graun, Hasse, Händel, Stölzl, C. Ph. E. Bach, Homilius, Rolle, Wolf, M. Haydn, Fasch und Anderen.

Von den Sammlungen altteutscher Lieder, welche wir oft wegen ihres unteutschen Charakters, oft wegen des anstössigen Textes für unseren Zweck nicht sammtlich empfehlen können, führen wir hier an: „Hundert und funfzehn guter newer Liedlein mit 4, 5, 6 Stimmen, vor nie im Truck ausgangen, herausg. von **Joh. Ott**," Nürnberg, 1544. „Ein ausszug guter alter und newer Teutschen Liedlein einer rechten teutschen Art, herausgegeben von **Georg Forster**," Nürnberg, bei Johann Petreio,

---

*) Ein charakteristischer Unterschied und eine genaue Bestimmung verschiedener Schulen, unter welchen z. B. der gechrte Herr Verf. auch eine eigene „altteutsche" anführt, möchte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. und noch später schwerlich festzustellen sein.

Die Red.

1539. — „Der ander Theil, Kurtzweiliger guter frischer teutscher Liedlein," herausgegeben von Demselben, Nürnberg, bei Joh. Petreio, 1540. — „Jac. Mailand, newe auserlesene teutsche Liedlein mit 5 und 4 Stimmen," Nürnberg, bei Dietr. Gerlatz, 1569. — „Ric. Zang, Schöne Newe Auserlesene Geistliche und weltliche Lieder mit drei Stimmen." Frankfurt a. D., bei And. Eichorn, 1594. — „Heinr. Albert, Arien, erster bis achter Theil," Königsberg, 1638 (?) bis 1650. — „Alb. Utenthel, fröhliche newe Teutsche und französische Lieder," Nürnberg, 1754. — „Musikalischer Zeitvertreiber," Nürnberg, bei Kaufmann, 1609. — „Musikalischer Zeitvertreiber," S. C. 1643. — „Gall. Dressler, auserlesene teutsche Lieder," Nürnberg, 1575. — „Job. Schwandorfensis, Schöne auserlesene geistliche und weltliche Lieder," München, 1585. — „Nic. Rosthius, fröhliche deutsche Gesänge," Frankfurt, 1583. — „Hs. L. Hassler, Lustgarten neuer deutscher Gesänge," Nürnberg, 1590. — „Val. Heusmann, deutsche weltliche Lieder," fünf Theile, 1592—1598. Ein Auszug erschien 1608. — „P. Sertorius, neue deutsche Liedlein, Nürnberg 1601" u. a. Auch Ausländer haben teutsche Lieder in Musik gesetzt, unter Andern der berühmte Niederländer Roland Lass, *Cantiones Germanae, Pars I., II. et III.* München, 1576. — Derselbe, Teutsche und französische Gesänge mit 6 Stimmen, München, 1690 und 91. — Ivo de Vento, newe teutsche Liedlein mit 5 Stimmen, München, 1569 und 70. — Derselbe, schöne auserlesene newe teutsche Lieder mit vier Stimmen, München, 1572. — Ant. Scardellus, newe Teutsche Liedlein mit 4 und 5 Stimmen, Nürnberg, 1568. — Derselbe, newe und lustige weltliche deutsche Liedlein mit 4, 5 und 6 Stimmen etc., Dresden, 1570. Hierbei aber fragt es sich, ob diese Fremdlinge nicht mehr bemüht waren, die Kunst ihres Vaterlandes auf teutschen Boden zu verpflanzen, als die teutsche Kunst selbst tiefer kennen zu lernen und ihre Entfaltung zu fördern. Nur eins möchten wir hier be-

merken: Trotz allem Streben, einer Nation ausländische Kunst zuzumuthen oder aufzudringen, wird immer mehr oder weniger die Sprache sich dagegen auflehnen und dem fremden Elemente sich widersetzen. So aber wird weder für die eine, noch für die andere Seite etwas Entscheidendes, Charakteristisches zu Stande kommen, und ein Zustand sich bilden, der zeigt, was eine Nation ist, wenn sich ihr Charakter wie in allen andern Dingen, also auch in der Kunst, noch nicht bis zum Grade der Selbstständigkeit entwickelt hat.

Noch einige Sammlungen mögen existiren, welche älter als alle die hier angegebenen sind. So erwähnt Kretzschmer in seinen teutschen Volksliedern einer Sammlung teutscher Lieder aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Der Mann, der so viel gethan für die Entwickelung unserer teutschen Nationalität, durch die folgenreiche Reform der teutschen Sprache und durch die grosse Reform der Kirche, er war es, der auch ganz besonders der teutschen Tonkunst eine nationalere Richtung, einen neuen Aufschwung gab; er war es, der unsere Muttersprache in die Gesänge der Kirche aufnahm, der die dem Geiste der Zeit und der Nation angemessene Kunstform einführte und die alte fremde verbannte; er ist, wenn auch nicht der Schöpfer, doch der Beschützer und Verbreiter des teutschen Kirchenlieds, und damit des teutschen Lieds überhaupt.

Höhere **polytechnische Institute** werden meistens von jungen Männern besucht, bei welchen die Mutation eingetreten oder schon vorbei ist; demnach sind für dieselben Sachen für Männerchöre anwendbar. Leider ist dieser Theil der Literatur qualitativ nicht so reich, als quantitativ. Wir besitzen sehr viele Männerquartette, von welchen der geringste Theil wahrhaft gut und classisch genannt werden kann. Es ist auch kein einziger unserer genialen grossen Tonsetzer, der sich der Sache besonders angenommen hat, so grosse Verdienste sie sich dadurch würden erworben haben. Was hätte ein Mozart, ein

Beethoven und zwar in anderer, specieller nationaler Richtung, als sie vorzugsweise verfolgten, darin vermocht, hätten sie nur auf den richtigen Einfluss sehen und sich vertrauter mit dem Geiste und den Bedürfnissen des Volkes machen wollen und können. Sehr viele der neueren mehrstimmigen Männergesänge sind nicht im Charakter des teutschen Männergesanges abgefasst: für ihn passt nichts so gut, als die reine abgeschlossene Form des Liedes, und die erweiterte Form desselben in ausgeführteren Chören, weniger das cantatenmässig Ausgesponnene, oder gar die aus mehreren Sätzen ganz verschiedenen Ausdrucks zusammengesetzten modernen musikalischen Genrestücke, wie sie neuerer Zeit beliebt geworden. Dergleichen Sachen ermangeln aller Einheit, es ist daher unmöglich, darin ein wahres Kunstwerk zu erkennen, und der ächte Kunstkenner muss dadurch unwillkührlich an den unruhigen, überladenen, geschmacklosen Baustyl der Jesuiten sich erinnert finden. Obwohl schon sehr viele Sachen für Männerchöre erschienen sind, so hat man doch, es ist unwiderlegbar, die höhere Bedeutung derselben stets verkannt. Meistens sind es entweder liebliche ariennässige Melodien der Oberstimme und dazu eine steife Begleitung der übrigen Parthien, oder in gesuchten harmonischen Wendungen sich krümmende und kreuzende Sätze, mehr für einfaches Quartett, als für den Chor geeignet, selten aber die einfach-kräftigen, frischen, klaren Ergüsse wahrhaft männlichen Gefühls. Wie viele süsse, schmachtende, verliebte Männerchöre sind erschienen. An solchen Dingen kann sich die Jugend nicht begeistern, weder zunächst für die ächte Kunst, noch für edle Thatkraft. Wenn Herodot die Musik unter die Mittel zählt, ein Volk zu verweichlichen, so könnten wir in der That an diesen Ausspruch glauben, sollten die Männer auf diese weibischen, kraft- und saftlosen Gesänge beschränkt sein. Es ist nicht schwer, eine grosse Musterkarte von sogenannten Ständchen, verliebten Serenaden u. s. w. zusammenzubringen. Oft sollte man aus der Wahl der Gedichte

schliessen, es gäbe keinen höhern Gegenstand, und die Dichter hätten Jahr aus Jahr ein nichts Besseres, Höheres, Wichtigeres zu besingen, als die Liebe und wieder die Liebe. Die Musik lässt dann von ihrer Seite auch nichts fehlen, um das Maass voll zu machen. Ja, wir finden sogar zu kräftigen sinnigen Worten unserer genialsten Dichter die buhlerischste, üppigste Musik, ganz im Widerspruche mit den herrlichsten Texten. Die Sänger des Mittelalters haben ihre Minnelieder bescheidner und züchtiger gehalten. Wenn denn einmal in der Kunst verliebte Sachen vorkommen sollen, so lasst uns doch jene alten Meister zum Muster dienen. In den wenigen einzelnen Resten derselben, die auf uns gekommen sind, liegt die einfache biedere Gemüthlichkeit, die den meisten Neueren fremd ist. Man macht keine historischen Studien, man sucht nicht forschend das Wahre und Aechte der Vergangenheit, um, bevor man selbst unternimmt, Etwas zu leisten, ein richtiges Urtheil zu gewinnen; im Gegentheile glaubt man genug gethan zu haben, wenn man den Fehlern und Schwächen des Zeitalters huldigt.

Für eine Schule, die nur aus jungen Männern besteht, sind anständige und an sich gute Lieder der Liebe gerade nicht verwerflich, doch glauben wir nicht, dass sie den Grundstab der Literatur bilden können. Die männliche Jugend geht einem Ziele entgegen, das ernst und hoch genug ist, dass auch die Kunst nicht zurückbleibe, darauf einen Einfluss auszuüben. Schon haben wir Dichter, die mehr oder weniger für diesen Zweck Vieles Ausgezeichnete geboten, die den Werth des achten teutschen Gesanges erkannt haben. Erinnern wir uns nur eines Uhland, Arndt, Schenkendorf und anderer Edlen. Die Gesalligkeit der Jugend hat immer etwas Erhebendes, Anregendes; nirgend aber tritt dies deutlicher hervor, als im allgemeinen Gesange derselben. Wer je einen so recht jugendlichfrischen Chor gehört hat, wird gewiss beistimmen.

Unsere jungen Dichter werden in der gegebenen Andeutung einen sehr reichen Stoff für ihre Muse finden, die

Tonsetzer nicht weniger. Im teutschen Volke lebt Vieles und ist Manches schon geschehen, was würdig wäre, durch vaterländische Künstler verewigt zu werden. Der Männergesang kann ohnedies schon leicht zur wahrhaft teutschen Nationalkunst erhoben werden, da ausgemacht in keinem Lande so, wie in unserm Teutschland, derselbe so allgemein cultivirt wird. Diesem Umstande verdanken wir denn auch eine reiche Literatur. Jh. M. Haydn, H. von Coll, Jnl. Miller, Fr. Schneider, W. Sutor, A. Bergt, A. Harder, Fr. X. Eisenhofer, Hs. G. Nägeli, Hl. Bd. Bierey, Alb. Methfessel, K. Steinacker, C. M. v. Weber, J. F. Dorn, K. Blum, F. Kuhlau, L. Spohr, Ign. Assmeyer, W. u. A. Ed. Häser, A. Neidhart, Konr. Kreutzer, Xav. Schnyder v. Wartensee, Bernhard Klein, Fr. Schubert, K. H. Zöllner, F. E. Fesko, U. Mühling, H. Geissler, E. Silcher, K. v. Schloyer, K. Kocher, K. Klage, K. F. Zelter, Gst. Reichardt u. A. haben Männerchöre herausgegeben, und sicher wird unsern Künstlern noch das grosse Werk gelingen, die Idee eines wahrhaft nationalen, ächt teutschen Gesangs zu verwirklichen. Was die Franzosen, die Italiener und übrigen Nationen bis jetzt darin gethan haben, ist zu unbedeutend, erwähnt zu werden *).

*) Hier können wir die Ansicht des geehrten Herrn Verf. nicht theilen; wer Gelegenheit hat, sich mit den Compositionen der Italiener für Männerstimmen bekannt zu machen, wird finden, dass viele derselben in Bezug auf die Behandlung der Stimmen, auf die Lage derselben und den dadurch erzielten Effect, als Muster dienen können. Ein sehr gewöhnlicher, die Stimme ermüdender, und somit auch zum Detoniren und Sinken der Stimme beitragender Fehler, liegt häufig bei deutschen Componisten darin, dass sie den ersten Tenor oder die Oberstimme des drei- oder vierstimmigen Chors für Männerstimmen, durch die fortwährende hohe Lage zu sehr anstrengen, und in ähnlicher Weise den zweiten Tenor durch zu tiefe Lage, dann auch eben so die beiden Bässe behandeln. Die Meister des XVI. Jahrhunderts machen in ihren derartigen Compositionen nur einen nominellen, aber durchaus keinen

Die Gewerbschulen, Institute für Ausbildung der Handwerker, werden gewöhnlich von jungen Leuten von 16 bis 20 Jahren besucht. Männergesang ist also auch hier zu Haus, wenn die Kunst unter die Lehrgegenstände gehört, was nach den von uns bisher entwickelten allgemeinen Gründen, und indem diese Anstalten immer ihre Bedeutung haben, allerdings zu wünschen ist. Sehr wenige der Knabenstimmen mögen bei dem nahe bevorstehenden Momente der Mutation noch verwendbar sein. Das Volks- und volksthümliche Lied bilden für dergleichen Schulen die Literatur. Es wird übrigens von dem Zustande der Schüler und von der Befähigung und von dem Sinne der Schüler abhängen, ob man mit gutem Erfolge noch über diese Norm hinausgehen könne. Es ist rathsam, mit

---

reellen Unterschied zwischen den beiden Oberstimmen, und eben so wenig zwischen den beiden Bässen; sie lassen die Stimmen sich kreuzen, damit jede ihren ganzen Tonumfang zu benutzen hat, und auf diese Weise weniger ermüdet, als wenn sie sich nur in der höheren oder nur in der tieferen Region ihrer Tonlage bewegt, wie dies gegenwärtig der Fall ist. In einzelnen Sachen, wie z. B. in einem vierstimmigen Psalm des Orl. di Lasso finden sich sogar drei Tenorstimmen und eine Bassstimme, und keine von jenen drei Stimmen ist nach Art der heutigen eine sogenannte erste, zweite oder dritte Stimme. Durch die wiederholte Ausführung einer solchen Composition und durch ihre Wirkung wird man sehr bald überzeugt, dass diese Art der Behandlung der Stimmen das Resultat einer sorgfältigen Prüfung ist. Die von italienischen Meistern — wozu auch **Cherubini** als ein Schüler von **Sarti** zu rechnen ist — mir bis jetzt vorliegenden Sachen gehören freilich nur zur kirchlichen Musik; es steht aber zu vermuthen, dass sich gelegentlich auch wohl noch einzelne weltliche Gesänge für Männerstimmen finden, wie unter andern der frische und kräftige Festgesang von Antonio Lotti, der angestimmt wurde, wenn sich der Doge von Venedig auf den Bucentaur begab, um sich durch Versenkung eines Ringes mit dem adriatischen Meer zu vermählen.

Die Red.

leickten, einfachen, dreistimmigen Sätzen anzufangen und später zu den vierstimmigen überzugehen, vorausgesetzt, dass durch die erste Bildung in der Elementarschule ein guter Grund gelegt worden ist.

Der dreistimmige Satz eignet sich ganz besonders desshalb zur Begründung des Unterrichts in einem dergleichen Institute, weil er 1) schon theilweise zum Volksliede gehört und beim Volke gebräuchlich ist, wie wir schon oben angedeutet, und 2) klarer, durchschaulicher ist, als der schon verwickeltere, und, wenn er ganz verstanden werden soll, mehr Erfahrung voraussetzende vierstimmige Satz; 3) aber ist die Anstrengung der äusseren Stimmen minder stark. Der Grundsatz der Verbreitung allgemeiner wahrer Bildung verlangt es, dass das Volk in der ihm eigenthümlichsten Kunst, in der Kunst des Gesanges einen guten, gründlichen Unterricht erhalte. Gesang, diese Doppelkunst, Verbindung der Dicht- und Tonkunst, ist überall, wo die teutsche Zunge klingt, und zwar am charakteristischsten und wahrsten, nicht etwa in einzelnen, vielleicht höhera Ständen, sondern in dem Volke selbst noch dem allgemeinsten Begriffe des Wortes anzutreffen. Es wäre in der That eine Verkümmerung, eine Vernachlässigung der Volksbildung, diese herrliche Anlage, diese Neigung für die Kunst, die so unzweideutig sich kund gibt, die so tief in der Natur desselben begründet ist, unbeachtet zu lassen. Wir wissen, dass bei allen wichtigen Ereignissen, die das Vaterland betroffen, das teutsche kräftige Lied erhebend erklungen; wir hatten die Gelegenheit, es in den traurigen, wie in den freudigen Zeiten, in den Zeiten der Schmach und der Sedrückung, wie in den sieghaften und denen der Befreiung, als den Zauber der allgemeinen Ermuthigung und Segeisterung für das Höchste, Edelste kennen zu lernen.

Nichts kann auf ein Volk einen tiefern Eindruck machen, als das seinem reinen Sinne entsprechende Lied. Denken wir nur daran, was dem Engländer sein *„God save the king“* und sein *„Rule Brittania“* ist, wie be-

geisternd die Helden-, Schlacht- und Vaterlandslieder der Spanier, der Schotten, der Schweden, der Polen auf diese Völker wirken. Und all dieser Einfluss ist dort doch nur auf einen einzigen Punkt gerichtet, während derselbe bei hinlänglicher Pflege der Sache selbst sich über alles Edle und Grosse verbreiten würde.

Unsere Zeit, die an manchen heilsamen Instituten bis jetzt noch so arm, und hie und da ärmer ist, als die Vorzeit, findet leider in vielen derselben keinen sogenannten praktischen Nutzen, ganz und gar verkennend, dass das praktische Leben nicht blos in reinmathematisch-berechenbaren Interessen das rein prosaischen Lebens besteht. Eine weise Regierung wird nicht allein auf das materielle Fortkommen und Fortbestehen des Volkes aufmerksam, sondern eben so thätig, eben so besorgt für sein geistiges Weiterschreiten sein. Was wäre ein Mensch, für dessen Bildung und Erziehung weiter nichts geschähe, als dass er seinen Leib ernähren, und so fortschleppen könne — was wäre er, wenn nicht Geist und Gemüth aus höheren Gründen selbstständiger ausgebildet würden? Es ist geschichtlich erwiesen, dass der Gesang zur Zeit, als noch dessen Elemente, die Poesie und Musik in innigster Verbindung standen, und da keine von beiden Schwesterkünsten von der andern getrennt erschien, die Bildung des Volkes, wie insbesondere in der Sprache, so auch im Allgemeinen beförderte; der alte Minnesänger sagt es selbst von seinem eigenen Liede, „dass es Tag und Nacht durch alle Gassen ertöne.“ Wie aber der damals allgemein gewordene Gesang als Ausdruck der hohen Begeisterung des Volkes zu betrachten ist, wie damals das Volk sich im Gesange gemüthlich aussprach, so sollte heute die Sache mit Fleiss und Aufmerksamkeit gepflegt und unterstützt werden, um in dem Volke jenen Aufschwung, die Lust und Liebe für das Schöne und Edle anzuregen, wodurch in jenen Zeiten die Nation sich in so hohem Grade ausbildete. Wie die Kunst des Mittelalters als der Ausfluss, als der freie Erguss der allgemeinen Begeisterung, als

die Entäusserung eines besondern inneren Dranges erscheint, so muss jetzt umgekehrt die Kunst den Geist der Nation strebsam und für das Hohe, Edle und Schöne empfänglich machen. Aber dabei ist die erste Bedingung, dass die Kunst selbst wieder unter das Volk komme, dass sie wieder in den Zustand wahrer Oeffentlichkeit und Allgemeinheit gesetzt werde, was bei den jetzigen, weit vorgeschrittenen Schuleinrichtungen unendlich leichter wäre, als zu jenen Zeiten, da die Willenskraft, der Eifer für eine Sache, so viele äussere Nothdürftigkeit und Unbequemlichkeit zu bekampfen hatte. Den Weg, der zu diesem Ziele hinführen soll, haben wir uns zu bezeichnen bemüht. Er scheint uns der einfachste, natürlichste, zuverlässigste und erfolgreichste; er ist gerade auf den Kern, auf den Mittelpunkt der Nation gerichtet, er berührt nichts, als was für die Nation bezeichnend und derselben würdig ist, nichts, als was ihr angehört, und nur solches, dessen Elemente sich in ihr eigenthümlich und ursprünglich vorfinden; er umfasst Alles, was von wahrem, praktischem Werthe ist; er erweckt endlich den Sinn für die vaterländische Kunst, er begründet eine allgemeine und wahrhaft nationale Richtung, die nicht allein in der Kunst sich bethätigen, sondern einen heilsamen Einfluss auch auf das Leben gewinnen wird.

Wir sagen nicht, dass die Kunstbildung des Volks das einzige Mittel sei, aber gewiss gehört sie zu den kräftigsten, den moralischen Zustand des Volkes zu heben. Mit Recht wird, wie die Verstandesbildung, auch die Kunstbildung eines Volkes als ein hauptsächlicher Theil der eigentlichen Civilisation desselben betrachtet; mit Recht beurtheilt man die Bildung alter Völker ebensowohl nach ihrer Kunst, wie nach ihrer Wissenschaft. Wer auch nur in Etwas mit dem classischen Alterthume bekannt ist, muss wissen, welchen mächtigen sittlichen Einfluss die Kunst auf das Volk ausübte, welche wichtige Stelle sie im Staatsleben einnahm. — Wenn auch unterdessen Zeit und Umstände grosse Veränderungen in der Welt veranlasst, wenn

auch jüngere Völker andere Richtungen eingeschlagen haben, so darf doch das nicht mehr entfernt werden, was einmal allgemein anerkannt für gut und zuträglich sich bewährt hat. Verkehrt wäre es, die Kunst im Sinne eines fremden Volkes zu cultiviren, wenn eine Nation so gute, schöne Anlagen besitzt, sich selbstständig zu erheben und aus sich selbst herauszubilden, mag auch die erste Anregung von aussen gekommen sein. Am allgemeinen Guten und Wahren aber soll man halten, findet man es auch bei Völkern vor und neben uns; es gestaltet sich bei jedem Volke doch wieder eigenthümlich. Besonders machen wir aufmerksam darauf, dass die früheren Völker auf möglichste Verbindung der Künste hielten und dieselben überall zu vereinen suchten. Die Gründe dafür sind sehr triftige: einmal ist eine solche Verbindung auf jeden Fall eindringlicher und nachdrucksamer, als die Vereinzelung der Künste; dann aber sind ja alle Künste zusammen genommen ein organisches Ganze. Insbesondere sind es Poesie und Musik, welche, so lange man die Künste cultivirt, selten im Leben getrennt erschienen; auch die alten Teutschen hatten, so weit uns die Geschichte unterrichtet, keine getrennte, d. h. Instrumentalmusik, ausser um den wilden Kriegslärm zu erhöhen und zum Kampfe anzufeuern, was wohl auch als etwas Anderes denn als Musik betrachtet werden kann. Poesie erscheint bei jedem Volke ursprünglich immer in Verbindung mit Musik. Die Erfahrung lehrt es auch täglich, dass das eigentlich Volksthümliche nur der Gesang, als Verbindung von Poesie und Musik und nicht eine der beiden Künste getrennt von der andern ist. Was durch vernünftige Gründe, was nun schon durch so lange allgemeine Erfahrung sich bewährt, muss eine **Wahrheit** enthalten. Was in der Zerlegung seiner Bestandtheile von grösserem Interesse für Künstler und Gelehrte ist, ist es nicht eben so für das Volk. Dieses sucht nur das Leben. Das eigentliche Lebendige der Poesie wie der Musik ist der Gesang.

Man kann zugeben, dass durch die Trennung der Künste

jede derselben an sich speziell gewinnt; ob aber im Allgemeinen es vortheilhaft für das praktische Leben sei, ist sehr in Zweifel zu ziehen.

Dem Teutschen, wie jedem Volke ist Gesang ein Bedürfniss höherer Art. Betrachte man nur, wie fest dasselbe an seinen nothdürftig und oft mangelhaft überbrachten und erhaltenen Liedern fest hält, wie es zugleich, so weit ihm ohne alle Anleitung nur irgend möglich ist, durch mühsames Erlernen nach dem blossen Gehöre seinen Liederschatz zu bereichern sucht, betrachte man, wie zu diesem Zwecke seine renommirtesten Sänger die Liedertische der Jahrmarkte besuchen, die Lieder der Drehorgler und Harfenisten kaufen, die einzige Quelle, woraus, wenn sie nicht ewig still stehen wollen, Neues für sie zu holen ist, obwohl leider von da nicht das Beste ausgeht. Wenn die Sache aber dem Volke selbst so ganz und gar ohne eine Hindeutung auf etwas Höheres, Edleres, ohne irgend eine Ausbildung des ihm innewohnenden Talentes, überlassen bleibt, — kann man sich darüber aufhalten, wenn dieses Talent oft nachtheilig wirkt, während es, gepflegt und unterstützt, nur wesentlich vortheilhaft sein würde? Kann man voraussetzen, dass die Roheren und Unsittlicheren aus dem Volke nicht auch ihrem Sinne angemessene Lieder verbreiten? Die baste Anlage, schlecht gepflegt oder vernachlässigt, kann zum Schlechten ausschlagen und sowohl auf die Kunst und auf den Sinn für dieselbe, als auf die Sittlichkeit nachtheilig wirken, während gerade die auf einem so niedern Grade sittlicher Bildung Stehanden, sobald ihre Anlagen auf das Bessere und zwar schon durch die Erziehung, durch die Schule, hingelenkt würden, als ganz andere erscheinen möchten. Dem Volke ist ein Schutz gegen solche Angriffe auf seine Moralität höchst nothwendig, und eine weise Regierung wird dem hie und da schon sehr weit umgreifenden Uebel nachdrücklich steuern, wenn sie den angedeuteten Weg einschlägt, von dem allein voraus zu sehen ist, dass er nicht nur ein Präservativ wird, sondern, was von noch viel grösserer Wichtigkeit ist, das

Gute wesentlich fördert und dazu ermuntert. Erwähnen wir nur eines einzigen Falles aus dem Leben. Ein sehr tüchtiger teutscher Künstler gründete in Paris eine Gesang-Schule für Handwerker. Anfangs wollte das Institut keinen Fortgang finden, und die Fabrikbesitzer mussten ihre Arbeiter zum Besuche desselben durch die Bedingung, dass davon ihre Beschäftigung in der Fabrik abhänge, zwingen. Doch bald erwachte so grosse Lust und Liebe zur Sache, dass Ströme junger Leute aus eigenem Antriebe sich für den Besuch der Schule einschrieben, und schon nach zwei Jahren erklärten sich die öffentlichen Blätter sehr entschieden für die Zweckmässigkeit solcher Anstalten, indem sie besonders den verbesserten moralischen Zustand der Besuchenden hervorhoben. Wenn also schon durch Privatanstalten so viel einzelnes Gute hervorgerufen wird, wie allgemein segensreich würde es sein, wenn vom Staate aus Etwas geschähe! Der Staat sollte ein so wichtiges, einflussreiches Mittel der Bildung des Volkes nicht unbeachtet, am allerwenigsten in schlechten Händen lassen. —

Auch ist nichts so geeignet, dem oft durch mühselige, anstrengende und dazu nicht selten nur schlecht gelohnte Arbeiten, durch harte Schicksale und Erlebnisse gedrückten Volke seinen frohen, heiteren Sinn wieder zu geben und ihm neue Ermuthigung einzuflössen, und überdiess gibt es für das Volk keine anständigere, reinere Art der Erholung, als ein erhebender Gesang. Freilich darf man die Sache nicht darnach beurtheilen, wie sie jetzt, und besonders von Vielen der höheren Stände, wie sie oft nichts mehr als ein blosses sinnliches Vergnügen ausmacht, behandelt wird, man muss von einzelnen Classen und Ständen ganz abstrahiren und nur die Allgemeinheit im Auge haben, um zu erkennen, was dem Volke angemessen ist und zum Heil und Frommen dient. Für die Kunst insbesondere wird es um so vortheilhafter sein, wenn eine gute Richtung im Volke wieder begründet wird, als die einzelnen Stände, welche bisher diese Kunst ausschliesslich übten, nach dem einstimmigen Urtheile der anerkannt grössten Künstler und

Kunstkenner, den bessern Geschmack längst verloren haben.

Endlich mögte die Cultur allgemeinen Gesangs nicht unwichtig aus dem Gesichtspunkte erscheinen, dass geselliges Singen den Sinn für sociales Leben rege macht und erhält. Es wäre einseitig, und desshalb nicht gut, Socialität nur auf materiellen Wegen erstreben zu wollen. Wenn daher das Letztere in unserer Zeit besonders vorherrschend geworden ist, so begreift das jeder Einsichtsvolle, dass hier ein Gegensatz nothwendig wird. Es gibt, um einen solchen zu bilden, kein einfacheres Mittel, als gemeinschaftliches Singen. Die Erfahrung spricht auch dafür. So wurde in einem Orte eine Gesangschule für Erwachsene errichtet, welche das gesellige Leben und mit ihr tiefere, gemüthliche Bildung in dem Grade förderten, dass ein der Kunst ganz und gar abholder, und sie als etwas ganz Geistloses betrachtender Aktenmann nicht umhin konnte, zu gestehen, wie wohlthätig diese Anstalt auf den Sinn des ganzen Städtchens gewirkt habe. Leider konnten aber die guten Leute nur sehr mühsam weiter kommen, da ihnen alle Schulbildung abging. — In Städten sind die vom Staat angeordneten Schulen in Knaben- und Mädchenschulen getheilt. Was wir schon oben über Volksschulen angeführt haben, gilt in seinem ganzen Umfange auch für die Mädchenschulen. Wir dürfen nicht übergehen, auf die Wichtigkeit des Gesangunterrichts in den Anstalten letzterer Art aufmerksam zu machen. In dem Weibe soll das Gemüth vor Allem vorherrschen; auf die Bildung desselben ist also auch besondere Aufmerksamkeit zu richten. Was unsere Kunst darin vermag, haben wir bereits ausgesprochen. Es ist eine aufmerksame Pflege des Gesangunterrichts um so nöthiger, als die Mädchen im heutigen Leben durch die gewöhnliche Kunstbildung mehr vom Ziele entfernt, als demselben näher geführt werden. Auch den Mädchen werde eine gute, nationale Bildung. Sie werden Frauen und bedürfen, zurückgezogen in das häusliche Leben, eines Gegenstandes, der Geist und Gemüth beschäftigt;

sie werden Mütter, und legen in den Kindern den ersten Keim aller Bildung; sie wecken in ihnen den Sinn für das Gute und Schöne. Grosse Männer, — wir nennen hier nur Schiller — haben später oft dankbar anerkennt, welchen wohlthätigen Einfluss eine gebildete Mutter auf ihr Kind auszuüben vermag. Uebersehe man daher nicht die Bedeutung der Kunstbildung des weiblichen Geschlechts; sie berührt ja die edelsten Seiten des Charakters der Frauen. — Wir setzen, wie überhaupt bei den Elementarschulen, eine gründliche Bildung in den ersten Grundsätzen des Gesangs voraus, weil ohne solche nie eine gewisse Vollendung zu erlangen ist. Sie ist, wo untere und obere Mädchenschulen bestehen, die Aufgabe der ersteren. Mit dem Steigen der Klassen nehmen auch die Anforderungen zu, in der Art, wie wir schon uns oben darüber erklärt haben. Wo nur eine allgemeine Mädchenschule besteht, ist es sehr nöthig, verschiedene Abtheilungen, als eine Elementar-, eine Fortbildungs-, und eine Ausbildungsklasse, oder wo drei Abtheilungen nicht errichtet werden können, wenigstens zwei derselben festzusetzen.

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

Aufforderung an Herrn Albert Schiffner in Dresden.

(Mit einer Nachschrift der Redaktion.)

Es ist ein alter Sittenspruch, aus einer Zeit, wo man die dem Andenken der Verstorbenen schuldige Pietät lehrte und bekannte:

„de mortuis non nisi bene."

Allerdings legt derjenige immer wenigstens einen Mangel an Zartgefühl an den Tag, der sich darin gefällt, auch nur moralische Schwächen oder Gebrechen eines Verstorbenen an das Tageslicht zu ziehen. Mit welcher Benennung soll man aber die That eines Menschen bezeichnen, der sich nicht entblödet, den guten Ruf im Leben unbescholtener, von ihren Zeitgenossen einst geachteter, von den Nachkommen hochgeehrter berühmter Männer, durch Andichtung wirklich schlechter Handlungen zu verunglimpfen?

Ein solcher Vorwurf aber trifft einen Hrn. A. Sch. zu Dresden, den wir bisher nur dem Namen nach gekannt, aus einem Berichte über die von Hrn. Brendl ebendaselbst vor einiger Zeit gehaltenen musikalisch-geschichtlichen Vorlesungen, bei welcher Gelegenheit wir schon desselben Neigung, den Ruf grosser Männer zu beschnitzen, wahrgenommen haben.

Dieser Herr A. Sch. hat neuerlich in der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung Nro 32 in einem Aufsatze „zur Geschichte der deutschen Oper" bei der Gelegenheit, wo er von den Opern des geschichtlich berühmt gewordenen fruchtbaren dramatischen Tonsetzers

Reinhard Keiser gesprochen, sich folgendermaassen vernehmen lassen:

„Aber wenige nur (von K. genannten 116 Theater-„werken) sind näher bekannt, weil Keisers wahrhaft „göttliches (!) und an Erfindung vielleicht unerreichtes „Genie im gleichen Maasse liederlich (!) als unerschöpflich „war. Viele Partituren verkaufte er als Makulatur; an-„dere haben Matthsson und Händel verbrannt, um „ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen. Solcher Plün-„derung konnten auch Telemann, und noch — wie man „sicher behaupten will — Mozart sich nicht enthalten."

Nicht also eines an K. verübten blossen Plagiats, werden Händl, Matthsson, Telemann und Mozart beschuldigt (eine solche Beschuldigung wäre, als an und für sich eine Absurdität, kaum geeignet, ernstlich gerügt zu werden); ein schandlicher Betrug, ein wirklicher Diebstahl ist es, dessen Herr A. Sch. dieselben zeiht; ein complicirter Diebstahl, mit Vertilgung des Geistesprodukts eines Kunstgenossen, zugleich mit einem an der Nachwelt begangenen Raub.

Wenn nun jene grossen Todten, deren Namen hier öffentlich, in einer weit verbreiteten geschätzten Zeitschrift, einem Archiv des Wissenswerthen im Gebiete der Musik seit mehr als vier Decennien, an den Pranger der Gegenwart und der Zukunft gestellt werden, sich gegen jene ehrenrührige Anschuldigung selbst nicht rechtfertigen können, so liegt es den jetzt lebenden Verehrern derselben als eine Pflicht der Pietät ob, deren Andenken vor Verläumdung zu bewahren.

Leicht möchte dies eine gewandtere Feder, als die meinige, unternehmen können; allein Jemand muss in ähnlichen Fällen den ersten Schritt thun. Indem nun ich, in dem Kreise, in dem ich lebe, als ein entschiedener Verehrer des grossen Händl und des nicht minder grossen Mozart, so wie als ein eifriger Sammler ihrer Werke, und all desjenigen, was auf ihr Leben und Wirken Bezug haben kann, genugsam bekannt bin, so halte ich mich mit

allem Grund unmittelbar berufen, **ihre** Sache zu der **Meinigen** zu machen; wozu ich überdies — was **Mozart** betrifft — von dessen hier lebendem Sohne, Herrn W. A. Mozart, insbesondere ermächtiget wurde. Ich fordere daher den sich nennenden **Albert Schiffner** zu **Dresden** hiermit auf, seine gegen die oben genannten vier berühmten Todten vorgebrachten Anklagen, vor der Welt, und zwar in eben derselben Zeitschrift, worin er solche vorzubringen sich nicht gescheut — durch Angabe seiner Quellen und Gewährsmänner, zu behaupten.

Ich will ihm billigerweise hiefür die Frist bis zum Ablauf dieses Jahres einräumen *), nach deren fruchtlosen Verlauf sein Urtheil und das ihm zukommende Prädikat, als ausgesprochen vor der ganzen Welt anzusehen sein würde.

Die Redaktion der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" ersuche ich, gegenwärtige Aufforderung nicht in das Intelligenzblatt, welches **gewöhnlichen** Antikritiken, Erklärungen und Gegenerklärungen eröffnet ist, sondern, wie es die Wichtigkeit der Sache an sich rechtfertigt, in das eigentliche Journal aufzunehmen.

Wien, im Oktober 1843.

Aloys Fuchs,
Mitglied der k. k. Hofkapelle.

Nachschrift der Redaktion.

Das weiter unten folgende Verzeichniss der in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin

*) Da die Aufsätze für das vorhergehende Heft dieser Zeitschrift bereits unter der Presse waren, so wird der geehrte Herr Verf. dieses Artikels die Verspätung des Drucks desselben entschuldigen

Die Red.

befindlichen Kompositionen Reinhard Keiser's beweist, dass immer noch, ungeachtet viele seiner Opern verloren gegangen sein mögen, dennoch zur Beurtheilung seiner Künstlerschaft ein ziemlich reiches Material übrig geblieben ist. Dass von Keiser's 116 Opern überhaupt, und unter diesen auch selbst von den hier angezeigten „nur wenige bekannt sind," mag immer sein. Mit Bezugnahme auf den von Herrn A. Sch. angeführten Artikel in der Leipziger allg. mus. Zeitung, ist aber die Frage wohl sehr natürlich, wie viele und welche Opern Keiser's haben Herrn A. Sch. vorgelegen, um alle seine ausgesprochenen Urtheile zu begründen. Zuerst schreibt er, dass sie „meist lang und immer originell" sind. Angenommen, dass diese seine Aeusserung sich auf eigene Anschauung gründet; angenommen ferner, dass auch seinen weiteren Nachrichten als: — **Mattheson, Händel, Telemann** und — **wie man sicher behaupten will** — **auch Mozart konnten sich des Diebstahls an Keiser nicht enthalten** — ebenfalls Resultat eigener Anschauung, und gründlich kritischer Vergleichung der vorhandenen Quellen sind, so wird es dem Herrn A. Sch. gar nicht schwer fallen können, vor allen Dingen seine Behauptung in Betreff des erwähnten Diebstahls zu beweisen, zum Beweise aber auch die nöthigen Documente vorzulegen und auf diese Weise der obigen Anforderung zu entsprechen, zugleich auch die Kunstgeschichte und deren Literatur durch sinnige Kritik und Angabe von vielleicht noch ganz unbekannten Quellen derselben zu bereichern.

Die bei Anführung Mozart's eingeschaltete Redensart — „wie man sicher behaupten will" — ändert nichts in der Sache, sondern es heisst nun: frisch heraus mit der Sprache zur gefälligen Beantwortung der durch Herrn A. F. motivirten Frage: Wer ist der, auf dessen Ausspruch hin „man sicher behaupten will," dass Mozart sich des Diebstahls an Keiser nicht enthalten konnte, und wo ist der **Beweis für die Behauptung**?

Die in dem nachstehenden Verzeichniss aufgeführten

Keiser'schen Opern geben, wenn man sie mit den bekannten Opern Mozart's und Händel's vergleicht, durchaus keinen Grund zur Behauptung des von Herrn A. Sch. erwähnten Diebstahls, und auch aus einer Vergleichung derselben mit den freilich nur in geringer Anzahl vorliegenden Bühnencompositionen Mattheson's und Telemann's, geht nichts hervor, was auf einen Diebstahl hindeutete. Wie nun? Es muss also wirklich angenommen werden, dass Herr A. Sch. entweder eine Sammlung anderer als der hier angeführten Opern Keiser's kennt (für deren Verzeichniss man ihm gewiss sehr dankbar sein würde), oder dass er — was bei einer so harten und gravirenden Anklage Händel's und Mozart's doch sehr gefährlich wäre — nur nach Hörensagen urtheilt, ohne sich zu überzeugen, ob seine etwaigen Gewährsmänner das Prädikat der Wahrheit und Zuverlässigkeit, oder der Unlauterkeit und Leichtsinnigkeit verdienen. Seine Gewährsmänner aber zu nennen, und, wenn es thunlich, (was aber wohl schwerlich der Fall sein wird) den vollständig begründeten Beweis für den ausgesprochenen Diebstahl beizubringen, dazu wird Herr A. Sch. sich schon entschliessen müssen, damit von seiner oder einer andern Seite her dieser für die Kunstgeschichte so ernsthafte und für die genannten Komponisten ehrenrührige Gegenstand vollständig in's Klare gebracht wird. Es wird sich also zeigen, in wie weit man den bis jetzt unerhörten Nachrichten Glauben beimessen darf.

Verzeichniss der in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin befindlichen Kompositionen von Reinhard Keiser.

I. Manuscripte.

1. Adonis. Oper in drei Akten von Postel. 1697. Partitur. Enthält unter andern eine Sopranarie in G-moll mit Begleitung von zwei Violinen, ohne Bass. (Ms. 374.)

2. Janus oder der zugeschlossene Tempel. Oper in 3 Akten von Postel. 1698. Partitur. (Ms. 375.)

3. *La forza della virtù* oder die Macht der Tugend. Oper in drei Akten, aus dem Italienischen übersetzt von Bressand. 1700. Partitur. (Ms. 376.)

Mattheson macht bei der Anzeige dieser Oper (in seinem mus. Patrioten) die Bemerkung: „Herr Bressand übersetzte das Stück, welches vor andern ausnehmend war, und ein ganz Jahr neu hiess.“

4. Auserlesene Sätze aus der unter Nro 3 angeführten Oper. Partitur. (Ms. 383. d.)

Vrgl. weiter unten Nro 1 der gedruckten Werke.

5. Pomona. Oper in einem Akte von Postel. 1702. Partitur. (Ms. 377.)

6. Claudius Cäsar. Oper in drei Akten von Hinsch. 1703. Partitur mit eingelegten italienischen Arien. (Ms. 385. b.)

7. Nebucadnezar. Oper in drei Akten von Hunold. 1704. Partitur. (Ms. autogr. K. 3.)

8. Octavia. Oper in drei Akten von Feind. 1705. Partitur. (Ms. autogr. K. 7.)

Enthält verschiedene für jene Zeit stark instrumentirte Chöre mit Tanz.

9. *Masaniello furioso.* Oper in drei Akten von Feind. 1706. Partitur mit eingelegten und von Telemann eigenhändig geschriebenen Arien. Der Text ist italienisch und deutsch. Unter den Arien sind einige mit obligater Violine, andere mit obligater Viola. Die Chöre, Ensembles und Tänze sind mit Streich- und Blaseinstrumenten. (Ms. autogr. K. 6.)

10. Orpheus. Oper in einem Akt von Bressand. 1709. Partitur. (Ms. 378.)

Enthält Arien mit Fagottbegleitung.

11. Desiderius. Oper in fünf Akten von Feind. 1709. Partitur. Enthält stark instrumentirte Chöre mit Tanz. (Ms. autogr. K. 2.)

12. Arsinoe. Oper in fünf Akten von Breymann.

1710. Partitur mit deutschem und italianischem Text. Enthält unter andern eine Arie mit obligater „Tiorba" und eine andere mit obligater Hoboe. (Ms. autogr. K. 5.)

13. Cröeus. Oper in drei Akten. 1711. Zum Theil eigenhändig von Keiser geschriebene Partitur. Ist wahrscheinlich die von Mattheson angeführte neue Bearbeitung, wie sich aus den vielen Abänderungen und Einlagen schliessen lässt. (Ms. autogr. K. 4.)

14. Diana oder der sich rächende Cupido. Oper in drei Akten von König. 1712. Partitur.

Enthält unter andern eine Bassarie mit drei Flöten, Violinen, Viola und zwei Fagotts. Der Text ist bei einigen Stücken italienisch und deutsch. Vergl. die sich hier anschliessende Nro 6 der gedruckten Werke.

15. Tomyris. Oper in drei Akten von Hoe. 1717. Partitur ohne Ouvertüre, mit eingelegten italienischen Arien. (Ms. 380. a.)

16. Dieselbe Oper mit der Ouvertüre, in einer andern Handschrift, vermehrt mit zwei italienischen Arien und zwei Tanzstücken. (Ms. 380. b.)

17. Trajanus. Oper in drei Akten von Hoe. 1717. Partitur (ohne Ouvertüre) mit deutschem und ital. Text. (Ms. 382.)

18. Ulysses. Oper in drei Akten, für Kopenhagen, 1722. Partitur mit einer *„Intrada à 9, avanti l'opéra, IV. Trombe, Timpani, due Violini, Viola e Basso.* (Ms. 381.)

19. Jodelet. Oper in fünf Akten von Prätorius. 1726. (Ms. 385.)

20. Circe. 1734. Partitur mit eingelegten Arien von Vinci und Hasse. (Ms. autogr. K. 1.)

---

21. Serenata auf die Vermählung H. Otto Luis, für vier Stimmen mit Instrumenten. Text von Mich. Richey. „Entlaubte Wälder." D-dur. Partitur. 1716. (Ms. 383. c.)

22. Sechs deutsche Arien in Partitur (nebst einigen aus Händel's Nero. (Ms. 383. c.)

23. Einundzwanzig kleine deutsche und italienische Arien und Cantaten in Partitur. Mehrere mit obligater Violine oder Flöte. (Ms. 383. b.)

24. Vier deutsche und drei italienische Arien mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen, 2 Flöten und Bass. (Ms. 382.)

25. Siebzehn deutsche und italienische Arien und Cantaten mit Instrumenten in Partitur. (Ms. 383.)

26. Passionsoratorium von Brockes: der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. „Mich vom Stricke meiner Sünden" D-moll. Partitur für 4 Stimmen mit Instrumenten (2 Violini, 2 Violette, Violoncello, Cembalo, 2 Oboi, 2 Flauti dolci, Flauto traverso, 3 Bassoni.) (Ms. 385. c.)

27. Auserlesene Sätze aus dem eben angeführten Oratorium, nebst einigen Sätzen aus einem andern Oratorium.

28. Passionsoratorium nach dem Evangelisten Marcus. „Jesus Christus ist um unserer Missethat" O-moll. Partitur für 4 Singstimmen mit Instrumenten; zum Theil von Joh. Seb. Bach's Handschrift. (Ms. 385. d.)

29. Passionsoratorium: „Oeffnet euch, ihr frechen Augen," D-dur, für 4 St. mit Instrumenten.

Unvollendete Partitur und zweifelhaft, ob ganz von Keiser's Composition. Die Handschrift ähnelt der des Neidhardt in Königsberg. Ein darin enthaltener Chor: „Ach Golgatha" ist aus einem Keiser'schen Oratorium. (Ms. 385. e.)

30. Kyrie et Gloria für 4 Stimmen mit Instrumenten. (2 Violinen, Viola und Bass.) A-moll. Partitur. (Ms. 781.)

II. Gedruckte Werke.

1. Die auserlesensten Arien der Opera, genannt: *La forza della virtù* oder die Macht der Tugend, wie solche auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet und in die Musik gebracht von R. Keiser. Hamburg, gedruckt bei Nicolaus Spieringk. 1701.

(Singstimme mit beziffertem Bass, und eine Cello-stimme. 80 Seiten u. 24 S. in Quer-Folio.) (Nro 148.)

2. *Componimenti musicali* oder teutsche und italienische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia. Hamburg, in Verlegung Zacharias Härtel, gedruckt mit Spieringischen Schriften. 1706, in Querfolio.

(Ein Band mit Singstimme und Basso cont., ein Band Violino I., ein Band Violino II., ein Band Violetta, ein Band Violoncello.) (Nro 149.)

3. Gemüthsergötzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten (Viol. 1 u. 2.) Hamburg, gedruckt und verlegt bei Nicolaus Spieringk. 1698. Fol.

In der Vorrede nennt Keiser diese Compositionen Cantaten. (Nro 146.)

4. *Divertimenti serenissimi, delle Cantate, Duetti ed Arie diverse, senza stromenti* oder: durchlauchtige Ergötzung, über verschiedene Cantaten, Duetten und Arien, ohne Instrumenten. Hamburg, bei F. C. Greflingern. 1713.

Der den Compositionen untergelegte Text ist bei einigen deutsch, bei andern italienisch. Das Exemplar ist nicht ganz vollständig. Einige Gedichte in dieser Sammlung sind von der Gräfin Aurora von Königsmark, Pröbstin des Stifts Quedlinburg, welcher das ganze Werk dedicirt ist. Hierauf bezieht sich wohl der Titel: *Divertimenti serenissimi.* (Nro 147.)

5. Musikalische Landlust, bestehend in verschiedenen moralischen Cantaten aus der neuesten Poesie von Menantes, mit einer Singstimme ohne Instrumente, allen Liebhabern vom Singen und Clavier zu Gefallen ans Licht gestellt. Hamburg, auf Unkosten des Autors. 1714.

6. Auserlesene Sätze aus der Opera *L'Inganno fedele*, bestehend in Singsachen für verschiedene Stimmen mit und ohne Instrumenten, nebst einer italienischen Cantata mit dem Accompagnement der *Flute traversiere.* Hamburg, gedruckt bei Greflinger. 1714.

In der Vorrede wird diese Oper als Keisers zweiundsechzigste bezeichnet.

7. Auserlessene Soliloquia aus dem in der stillen Woche Anno 1712 und 1713 musikalisch aufgeführten Oratorio, genannt: der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Anitzo mit verschiedenen Singstimmen ohne Instrumente an's Licht gegeben. Hamburg, 1714.

Vrgl. unter den geschriebenen Compositionen weiter oben die Nro 26 und 27.

8. Selige Erlösungs-Gedanken aus dem Oratorio: der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus, in verschiedenen Arien, Chören, Recitativen und Duetten, mit allen dazu gehörigen Instrumenten musikalisch abgefasst. Partitur. Hamburg, auf Unkosten des Verfassers. 1715.

9. Kaiserliche Friedenspost, nebst verschiedenen moralischen Sing-Gedichten und Arien, mit allen darzu gehörigen Instrumenten gesetzt. Partitur. Hamburg, auf Kosten des Autors. 1715. — Mit einer Dedication an Kaiser Carl VI.

In der Vorrede wird bemerkt, dass diese zur Feier des zwischen dem Kaiser und dem Könige von Frankreich zu Baden unterzeichneten Reichsfriedensschlusses componirte Festmusik, in Hamburg im Hause des kaiserlichen Gesandten, Baron von Kurtzrock, mit grossem Gepränge aufgeführt worden ist.

(Sämmtliche hier verzeichnete Manuscripte und gedruckte Werke sind in Folio-Format.)

S. W. Dehn.

Recensionen und Anzeigen.

Fünfzig Kinderlieder von *Hoffmann von Fallersleben*. Nach Original- und bekannten Weisen, mit Clavierbegleitung von *E. Richter*. Leipzig, 1843. Mayer und Wigand.

Angezeigt von Föppl.

Wie in der teutschen Kunstliteratur im Allgemeinen an guten, zweckmässigen, und eine sichere künstlerische Richtung sowohl, als auch die Bildung überhaupt befördernden Erscheinungen für die erste Jugendzeit Mangel ist, so fehlt es insbesondere an passenden, der Kindheit entsprechenden Liederbüchern, und es ist in dieser Hinsicht schon längst ein Bedürfniss fühlbar geworden [1]). Schon hörte man hie und da einsichtsvolle Eltern den Wunsch äussern, eine Sammlung von Kinderliedern zu besitzen, welche dem Leben der Kinder angemessen, diese auf das Höhere, Edlere hinweise, und ohne dem einfachen, kindlichen Sinne vorzugreifen, doch noch Etwas enthalte, das, von allgemeinem Standpunkte aus betrachtet, auch noch einen gewissen Werth habe [2]). Mit kurzen Worten: jene Eltern verlangten ein Werk, welches wahrhaft bildend sein sollte.

Dieser Aufgabe nun unterzog sich ein Mann, von dessen ausgezeichneten, bewährten Talenten auch in dieser Sache Vorzügliches zu erwarten stand. Der vielseitig verdienstvolle Hoffmann von Fallersleben, der bedeutende Gelehrte, versehmähte es nicht, auch unserer teutschen Kinderwelt zu gedenken und dieselbe mit einer so schönen Gabe zu erfreuen [3]).

Der Verfasser hat sich, was aus den Gedichten selbst deutlich hervorgeht, sehr genau mit der Natur der Kinder vertraut gemacht. Die Wahrheit des Kinderlebens ist, trotz der Erhebung in das Poetische, überall unverkennbar, und man kann sagen, dass vielleicht noch keinem Dichter es in demselben Grade gelungen ist, das Kindliche so treu und dabei so sinnig wieder zu geben [4]).

Hoffmann von Fallersleben besitzt ein eigenthümliches grosses Talent, wie man dasselbe höchst selten in einem Dichter findet, zu gegebenen Melodien zu dichten, gleich wie umgekehrt der Tonsetzer zu gegebenen Gedichten Melodien setzt. Er besitzt diese Gabe in so hohem Grade, er fasst den Ausdruck der Melodie so richtig auf, und trifft ihn so genau, dass man in Wort und Ton eine mehr als bloss äussere Verbindung erkennt. Er ist ächter musikalischer Dichter [5]). Er spricht sich daher auch dafür aus, dass seine Gedichte nicht blos gelesen, dass sie vielmehr gesungen werden sollen. — Für die Kunst selbst ist ein solches Talent ausserordentlich wichtig durch eine ganz neue Entdeckung, auf die es uns führt: es gibt uns die Idee der musikalischen Parodie. Das vorliegende Werk ist theils ernsten, theils, selbst hie und da bis zum Komischen, heiteren Inhalts. Durchgängig ist der Verfasser dem Ausdrucke der Melodien treu geblieben.

Die Melodien sind Volksliedern entlehnt. Obwohl Referent nicht der Ansicht ist, ohne Weiteres gegebenen Melodien willkührlich fremde Texte zu unterlegen, wie dies sehr häufig sogar geschieht, so muss er jedoch hier auf einen besonderen Umstand aufmerksam machen, wodurch in dem vorliegenden Werke das Verfahren des Verfassers gerechtfertigt wird [6]). Abgesehen davon, dass der Verfasser nicht willkührlich einen fremden Text unterlegt, sondern vielmehr einen dem natürlichen Ausdrucke der Melodie entsprechenden neuen geschaffen hat, fragt es sich, ob diese Sammlung der Kinderlieder ein Volksschulbuch oder ein allgemeines Volksbuch werden soll? Gewiss nicht. Es ist nur dem Schulleben gewidmet. Schulbücher dagegen, und besonders Volksschulbücher, sind viel mehr die Bildner des Volks und die Begründer des allgemeinen Volkslebens, und müssen daher auch treu an der Kunst des Volks halten, wie sie in ihm lebt und lebt, um eben dadurch dasselbe rein in seiner eigenen ursprünglichen Kunst zu bilden. Die vorliegenden Kinderlieder aber sind insbesondere auf den Moment des Kinderlebens berechnet. Dass jedoch der Verfasser daran gedacht hat, auch schon hier auf die volksthümliche Bildung zu wirken, geht aus Inhalt und Sprache der Gedichte sowohl, als aus der besonderen Rücksicht auf das teutsche Lied bei der Wahl der Melodien hervor. Referent ist der Meinung, dass es diesem Zwecke entsprechender gewesen wäre, wenn der Verfasser ausschliesslich nur das teutsche Lied zu Grunde

gelegt, und weder Lieder fremder Völker 1) noch neu componirte Melodien, von welchen beiden jedoch nur eine unbedeutendere Anzahl ist, aufgenommen hätte. Der Mehrzahl nach sind es schlesische Volksmelodien, die der Verfasser benutzte, welches ohne Zweifel seinen Grund darin hat, dass er lange Zeit in Schlesien lebte und mit dem dortigen Volksleben genau bekannt wurde.

Was die beigefügte Clavier-Begleitung betrifft, muss Referent bemerken, dass er sie gerne noch einfacher gesetzt gefunden hätte, als sie gesetzt ist *). Die nachschlagenden Töne der Begleitung sind überhaupt nicht im Geiste des teutschen Liedes, das viel mehr einfache Accorde verlangt, als jene der südlicheren Kunst entlehnten lebendigeren, leierartig bewegten Begleitungsformen.

Allen Eltern und Erziehern, allen Freunden der Jugend und den Lehrern kann dieses treffliche Werk unbedingt empfohlen werden. Die Anschaffung desselben ist von der Verlagshandlung durch Stellung eines billigen Preises (1/2 Thlr. 45 kr. Cvt. M. — 54 kr. rhn., und bei Partien noch Rabatt) sehr erleichtert. Ohne Zweifel wird dieses Unternehmen allgemeine Anerkennung finden.

Für die Kunst ist es von Werth, da durch dasselbe ihre Verbreitung und die Begründung einer besseren Richtung in derselben befördert wird, indem sie überhaupt in dem Grade an Bedeutung gewinnt, als sie mehr in Verbindung mit dem Leben erscheint.

C. A. Föppl.

Ausser dieser Anzeige erhielt die Red. noch eine andere, die, im Ganzen genommen, mit der vorstehenden übereinstimmt, jedoch manche Bemerkungen enthält, die hier nebst einigen Zusätzen der Red. ihren Platz finden mögen, weil der Gegenstand einige Ausführlichkeit in Anspruch nimmt und verdient.

Die Red.

---

1) Um gegen Jeden nach Verdienst gerecht zu sein, muss hier auch auf die Leistungen eines Hey, Lieth, Fink, v. Kamp, Kletke, Krummacher, Anschütz, Schmid, der Herausgeber des Wunderhorns, des Herausgebers der Mutterschule (Kohler) etc. hingewiesen werden. In den

Arbeiten dieser Männer findet sich viel Gutes, das nur kritisch zusammengetragen werden muss.

Kl.

2) Eine solche Sammlung hat bereits der Cantor Weickert in Hanau, und neuerlichst auch L. Erk unter dem Titel „Kindergärtchen" veröffentlicht.

Kl.

3) Diese Lieder, nur wenige davon ausgenommen, sind bereits im Jahre 1837 herausgegeben (unter dem Titel: „Gedichte von Hoffmann von Fallersleben." Neue Sammlung. Breslau 1837, unter der Rubrik: „Kinderlieder.") In der vorliegenden Sammlung ist eigentlich nur der musikalische Theil eine neue Zugabe, und noch der nicht einmal, wenn von der hinzugefügten Begleitung der Melodie abstrahirt wird.

Kl.

4) *Suum cuique!* Vrgl. Anmerkung 1.

Kl.

5) Und zugleich auch vortrefflicher Lieder-Componist, der an die frühere Zeit des eigentlichen einfachen Liedes erinnert. Dies bezeugt unter andern in dem vorliegenden Hefte die einfache tief empfundene Melodie zu dem ersten Liede. „Sehnsucht nach dem Frühling." In L. Erk's „Neuer Sammlung deutscher Volkslieder" Heft 1. Nro 22 findet sich eine eben so gelungene Melodie, ausser welcher noch mehrere als Muster angeführt werden können.
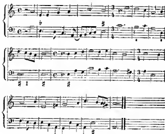
Kl.

6) Mit dem Unterlegen eines Textes zu vorhandenen Melodien wird häufig sehr leichtsinnig verfahren; hat man doch schon ganze Opern auf diese Art zusammengestoppelt! Wenn jedoch das Unterlegen (um auch hier ein gutes Muster anzuführen) so geschieht, wie in dem weit verbreiteten „Volkssänger von Jakob," (Essen, bei Bädeker) so kann vernünftiger Weise nichts dagegen eingewendet werden.

Kl.
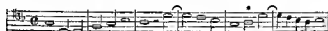
7) Dies gilt namentlich von solchen Liedern, die wie Nro 35 in der Melodie und Harmonie eine so geschrobene und unnatürliche Tonalität haben, dass ein für Musik auch sehr empfängliches Kind dennoch nie damit zurechtkommen wird. Die Melodie ist als „Altniederländische Volksweise" bezeichnet. Man findet sie in neuerer Zeit in verschiede-
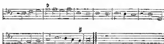
nen Werken wieder abgedruckt, aber immer sehr abweichend; so z. B. ist sie in dem von Hoffmaen von Fallersleben herausgegebenen Werke: *„Horae Belgicae"* Th. 2. im Anhange auf folgende Art notirt.



Seite 103 des angeführten Werkes, am Schlusse des dort ganz abgedruckten Textes *„Het daghet uit den oosten"* etc. steht die Bemerkung: „Die Melodie gehört zu den schönsten, welche uns das XVI. Jahrhundert aufbewahrt hat." Sie ist, heisst es ferner, aus den *„Souter Liedekens,"* Antwerpen 1540, Ψ 4. entlehnt.

Ohne mich hier erst auf den Werth oder Unwerth der mitgetheilten Melodie und auf den ihr untergelegten Bass weiter einzulassen, bemerke ich nur, dass sich in der mir vorliegenden Ausgabe der *„Souter Liedekens"* Antwerpen, 1540, in 8., bei Simon Cock, die Melodie des vierten Psalms ganz anders und zwar in folgender Weise notirt findet. Die Ueberschrift lautet: „den IIII. Psalm hooghe te singhen. *Cum invocarem.* Na da wise: *Het daghet in de oosten, het lichtet ouer."*
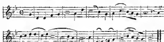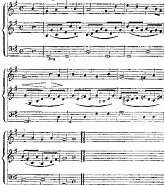




Allerdings gleichen sich diese beiden Melodien in der Intervallenfortschreitung der ersten zwölf Takte; aber durch den in der ersten herrschenden Wechsel der Taktart unterscheidet sich diese ganz von der andern, die auch am Schlusse ganz abweichend ist.

Zu der zweiten Notation ist noch zu bemerken, 1) dass in Folge der Undeutlichkeit des Druckes nicht genau angegeben werden kann, ob statt der mit * bezeichneten Note nicht der Ton *b* gemeint ist, und dass sich die hier über den Noten angedeuteten Versetzungszeichen nicht im Original vorfinden. Dies ändert jedoch nicht gar viel in der Sache. 2) Dass im Dituška kein Taktzeichen angegeben ist, und dass statt des gleichen Taktes also der Tripeltakt hätte gewählt werden können. Wenn dieses geschehen wäre, wovon mich übrigens gleich beim ersten Anblick das rhythmische Verhältniss der sechsten zur folgenden Note abgehalten hat, so wäre die Abwechselung der verschiedenen Takten, wie sie in der ersten Notation angegeben ist, doch nicht zum Vorschein gekommen. Eine solche Abwechselung ist aber überdies in dem vorliegenden Originalabdruck in den Melodien, deren keine mit einem bezifferten Basse versehen ist, häufig durch eine 3 und durch den durchstrichenen Halbzirkel C an den betreffenden Stellen angedeutet.

Eine dritte von den beiden vorhergehenden verschiedene Notation, jedoch ohne Angabe der Quelle, findet sich in Kretzschmer's „deutschen Volksliedern mit ihren Original-Weisen" Th. I. pag. 80 mit der Bezeichnung" Alt-Niederländisch und Rheinländisch."



Die vierte Notation endlich ist die folgende von Herrn E. Richter mit Clavierbegleitung mitgetheilte, ebenfalls ohne Angabe der Quelle.)



Hier ist sie auch als „Altniederländische Volksweise" bezeichnet und — zum Kinderlied gestempelt.

So gibt es also Eine Melodie in vier verschiedenen sehr stark von einander abweichenden Lesarten.

Da nun die erstangeführte Notation aus den *„Souter Liedekens* von 1540" entlehnt sein soll und die zweite aus der mir vorliegenden Ausgabe wirklich hergenommen ist, so müsste die alte Sammlung in einem und demselben Jahre zwei von einander abweichende Ausgaben erlebt haben. Ist dies bis jetzt irgendwo nachgewiesen? Mit

Bezug auf die beiden andern Notationen und deren Abweichungen von einander und von den beiden ersten, muss man doch wohl angenommen werden, dass die von Kretzschmer und Richter angeführte „Altniederländische Weise“ nicht als solche bezeichnet werden kann; dass ferner die erste Notation bis zur Vorlegung einer zweiten abweichenden Ausgabe vom Jahre 1540, ebenfalls nicht als acht anzunehmen ist, und dass endlich bei Angabe solcher Melodien, die aus dem XVI. Jahrhunderte sich erhalten haben sollen, sehr behutsam verfahren werden muss, um nicht durch Willkühr im Laufe der Zeit ganz veränderte und verfälschte Melodien, als achte Waare auszugeben. So lange hier nicht mit aller nur möglichen Sorgfalt, die freilich nicht immer leicht zu erlangenden, aber doch noch vorhandenen Quellen studirt werden, wird die Geschichte des Volksliedes, die einen wichtigen Theil der musikal. Kunstgeschichte ausmacht, und nicht selten mit der Geschichte des protestantischen Chorals eng verbunden ist, nie in's Reine kommen.

Die Red.

8) Allerdings wäre bei vielen dieser Kinderlieder eine einfachere Begleitung vorzuziehen. Die Lust zur musikalischen Malerei scheint Herrn E. Richter verleitet zu haben, mehr aus dem Liede machen zu wollen, als in der einfachen ganz ungekünstelten Melodie liegt. So z. B. in Nro 6, „der Bekehrte.“ Hier flattert die „Grasmücke“ in Triolen fortwährend über die Tastatur. In Bezug auf einfache und sinnige Begleitung des anspruchslosen kleinen Liedes überhaupt sind unter andern J. F. Reichard, J. A. P. Schulz, Nägeli und Fink als Muster zu empfehlen, aber nicht solche Komponisten, die ihren Mangel an melodischer Productivität durch allerlei gesuchte Pianoforte-Begleitung zu verbergen suchen, und von deren Singsang, falls man die Begleitung versuchsweise fortlässt, keine eigentliche Melodie übrig bleibt. — Bei seiner eigenen Composition, wie bei Nro 50, ist Herr Richter vorsichtiger gewesen, denn hier steht Melodie und Begleitung im richtigen Verhältniss. Uebrigens hätte bei Liedern, die ursprünglich, wie z. B. Nro 49, von Reichard herstammen, vrgl. dessen „Lieder für Kinder aus Campe's Kinderbibliothek,“ Th. 2, (Hamburg 1781) pag. 19, auch die ursprüngliche Begleitung beibehalten werden können. Dann muss auch noch bemerkt werden, dass Nro 13, welches ebenfalls von Reichardt herstammt, und zuerst im „Feinen kleinen

Almanach" von Fr. Nicolai gedruckt erschien, hier fälschlich, wie auch Nro 49 für eine „Volksweise" ausgegeben ist. Vergl. das Nähere hierüber in L. Erk's „kleiner Sammlung deutscher Volkslieder." Heft 3. Berlin 1842.

Das Unternehmen, ähnliche Sammlungen wie die vorliegende für Kinder zu veranstalten, ist, wenn es auf die rechte Art geschieht, so dankenswerth als belohnend. Dies beweist sich recht deutlich aus der bereits grossen Verbreitung und der dennoch immer wieder erneuerten Nachfrage nach dergleichen Sammlungen. So hat z. B. von dem „Liederkranz, Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben." Herausgegeben von L. Erk und W. Greef, Essen, bei Bädeker, drei Hefte, das erste Heft, welches seit 1841 im Buchhandel ist, bereits die sechste Auflage erlebt; ferner ist von einem Auszuge aus dem angeführten Werk für ärmere Schulen in zwei Heften, von denen jedes nur $1^1/_3$ Silbergroschen kostet, auch bereits die sechste Auflage erschienen.

Die Red.

Die Oratorien der neuern Zeit.

Die ersten fünfzehn bis sechzehn Jahre des jungen Jahrhunderts waren traurig für die Kunst. Auf der einen Seite nahm die Zeit mit ihren gewaltigen Ereignissen alles in Anspruch (obgleich die Keime für die Zukunft, in ihr liegend, desto mehr erstarkten, und wie immer in Zuständen der Noth und des Druckes, der Sinn für das Edlere und Höhere geweckt und belebt wurde), — auf der andern gab es wenig Männer von Bedeutung, die darin wirksam waren. Der frische Aufschwung, den die Literatur durch Tieck, Schlegel, Humbold und so viele andere nahm, trat für die Musik erst zwanzig Jahre später ein. Beethoven überragte alle weit; Pygmaen umgaben ihn, deren Produktionen fast alle schon wieder vergessen sind, wenn auch seine Zeitgenossen ihm z. B. Ebell als Muster priesen.

Nachdem die politischen Stürme vorüber waren, wirkten Spohr, C. M. von Weber, Spontini (auf deutschen Boden verpflanzt) für die Oper mit frischen Kräften, Fr. Schneider und Bernh. Klein fürs Oratorium, C. Kreutzer, C. M. von Weber, Louis Berger, Bernh. Klein für das Lied, Spohr, Weber, Mendelssohn für Instrumentalmusik. Meyerbeer verliess Deutschland, ging erst nach Italien, und dann nach Paris.

Den Boden, den die junge Literatur zu Anfange des Jahrhunderts vorzugsweise bearbeitete, das romantische Element, betraten auch die Musiker, und liessen entweder den Teufel in Person erscheinen (im Freischütz, im Faust) oder doch Geister (in Hans Heiling, dem Berggeist u. a.) Es war so interessant, dies von der Einbildung gefürchtete Wesen wirklich vor sich zu sehen, und man dachte in dieser Beziehung, wie Mephistopheles bei seinem Abgang aus dem Himmel:

> Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
> Und hüte mich, mit ihm zu brechen

Da nun blos „der Geist der stets verneint" auf der Bühne erscheinen durfte, so begnügte man sich mit diesem,

und hatte dabei noch das Gefühl eines „angenehmen Grauens."

Es war aber durch Zelters Singakademie eine Anregung ausgegangen, auch für die erstere Musik etwas zu thun. Ueberall vereinigte man sich zu grösseren oder kleineren Singakademien, und den gewaltigsten und reichhaltigsten Stoff bot Händel. Wie im Norden Zelter, so wirkte im Süden Thibaut dafür, und wenn der letztere schon seine Italiener sehr verehrte, so ging ihm doch am Ende Händel über Alles. — Da die Elemente, aus denen die Vereine zusammengesetzt, in der Regel sehr verschiedenartig sind, die meisten auch in geistiger Hinsicht Kinder der Gegenwart, so konnte sich ein fortgesetzter reiner Geschmack in ihnen nur da halten, wo andre Institute daneben für die Bedürfnisse des Augenblicks sorgten, oder wo ein Einzelner als Privatsache es fortbetrieb. Man kann sich daher vorstellen, wie aller Orten, wo letzteres nicht der Fall war, die Theilnehmer, nach etwas den Ideen der Zeit Huldigendem dürstend, freudigst Schneiders Weltgericht begrüssten; denn da war der Teufel sogar mit grossem Gefolge, mit Höllengeistern und Verdammten. Nun muss auch zugestanden werden, dass Schneider darin viel Gutes gegeben — überall Frische, Jugendkraft, besonders in den ersten Chören des zweiten Theils, in ihrer Art und Weise an den Grundton, der in der Schöpfung vorherrscht, erinnernd. Weniger gelungen erscheinen die Solis und manche Fugen, z. B. Ewig schallen etc., wo das Motiv etwas gewöhnlich ist. — Die Vorhalte der Violinen in dem Chor der Seligen: Was sind die Leiden etc. — sind leider von denjenigen, welche die Musik für die Sinnenlust fratzenhaft gestalten, so oft angewendet worden, dass jetzt der Zuhörer die ursprüngliche Wirkung dieses schönen Chors nicht mehr rein empfinden kann. So gemahnt das Quartett: „Schon naht von Engeln gehoben" etc., an die Offertorien in den Messen der katholischen Kirche — auch das weiche, schmelzende Violinsolo fehlt nicht — um so mehr wirkt dann freilich der kräftige Schlusschor, der nur an zu grosser Länge leidet. Möchten doch überhaupt alle begabten Geister, die auf diesem Feld arbeiten, recht beherzigen, was ein geachteter Kritiker ausspricht: „Vor allen Dingen sei ein Oratorium nicht zu lang; das stiller Wirkende hat vorzüglich darauf zu sehen, damit es nicht fordere, was ihm selten zuerkannt wird." — Von Händels Chören wird man selten einem den Vorwurf

machen können, dass er zu lang ausgesponnen sei. Im Weltgericht sind es zum Theil die Fugen, die übrigen Chöre fast alle gedrängt, und kernig, nur zu viele, — freilich Schuld des Dichters. Gewiss würde dies schätzenswerthe Tonwerk noch jetzt allgemeinere Anerkennung finden, wenn es möglich wäre, es hier und da etwas zu kürzen.

Während das Weltgericht die Runde durch ganz Deutschland machte, bildete sich im Stillen, nur genährt durch klassische Vorbilder, Bernhard Kleins Talent aus. Er versuchte sich zuerst in der Oper, Glück vor Augen habend. Aber das Geschick versagte es ihm, hierin sich Bahn zu brechen, wie dies in Rellstabs meisterhaft geschriebner Biographie Kleins erschöpfend dargestellt wird. Mehr Anerkennung (auch der Gegenwart) fanden seine Oratorien, und wir wagen es zu behaupten, dass sie unter allen neuern diejenigen sind, welche sich dem erhabenen Vorbilde Händels am meisten nähern, dass sie in ferner Zukunft dem gebildeten Musikfreunde als das gehaltvollste erscheinen werden, was die Jetztwelt geliefert. Man mag manches daran aussetzen, m tunter Mangel an Phantasie, Monotonie, veranlasst durch zu consequentes Durchführen eines Gedankens, um das Charakteristische des Textes nicht fallen zu lassen, — eins, und das ist wohl grada bei den aus Kirchliche grenzenden Kompositionen immer das Höchste, kann man Klein nicht absprechen: die innere Wahrheit und Ueberzeugung, die sich in seinen schönsten Sätzen ausspricht, und man kann sagen, dass er auf diesem Gebiet es bis zu demselben Grade erreicht, wie Gluck auf dem dramatischen. Er ist erfüllt von dem innigsten Gottvertrauen, von der Zuversicht, dass das Gebet nicht werde unerhört bleiben, von dem Troste, der von oben in des Menschen Seele dringt. Wir erinnern an die Arie in Jephta: Du Gott, bist unsre Zuversicht etc. — den Chor: Wo ist der Held des Herrn etc., die Arie: Zaget nicht in truber Furcht, hoffet Kinder Israels etc., mit dem antwortenden Chor: Wir hoffen auf den Herrn. Ein Meisterwerk tiefer Auffassung ist Jephtas: Meine Sinne haben mich verlassen etc. — wahrer und ergreifender kann das unsägliche Weh über das ihm Bevorstehende nicht leicht ausgedrückt werden. Und dann wieder, welche Frische und Kraft in den Chören, z. B. Zu Jephta hin etc. oder: der erste des dritten Theils mit der Steigerung, bewirkt durch den vorhergehenden Frauenchor. Und doch

ist dies herrliche Oratorium ausserhalb Berlin wenig bekannt, nicht einmal die Partitur ist gedruckt, ungeachtet dazu schon mehrere Vorkehrungen von den Hinterlassenen Kleins getroffen worden. Mögen die dabei Betheiligten es sich zur heiligsten Pflicht machen, nicht länger mit der Herausgabe zu zögern, damit es nicht erst späterer Zeit überlassen bleibt, ein Meisterwerk seltner Art wieder hervorzurufen.

Der öftern Aufführung von „David" steht etwas hindernd entgegen, dass alle Chöre fünfstimmig sind. Die erste Sopranstimme, stets etwas hoch liegend, ist darum sehr anstrengend. — Einer der schönsten Solosätze ist das Arioso Nathans: Verzweiflé nicht etc., so wie Davids: Ein schwaches Rohr weicht etc., besonders von den Worten: „Des Königs Wille ist der Fels" etc. Das edelste, wahrhaft königliche Selbstbewusstsein ist darin ausgesprochen. In dem Duett: Herr verbirg dein Angesicht etc., wirkt auf das Ergreifendste das Einfache und Innige des Gebets, und dann die Darstellung der Empfindungen, durch den Gedanken an die erzürnte Gottheit in uns hervorgerufen. Von den Chören treten am meisten hervor: Herr, wir hoffen auf dich etc., — Jehova redet, da bebt die Erde, — Ehrfurcht und Anbetung trefflich ausdrückend, — Es wehen die Palmen des Friedens etc. Sehr charakteristisch ist der Chor der Empörer: Heil dir Absalon, — und herrlich, vom Gefühl tiefer Demuth zum innigsten und begeistertsten Preise Gottes übergehend der Schlusschor. Wahr und voll des höchsten Ausdrucks sind die Recitative Davids. Schon das erste: Herr ich bin fröhlich etc., und dann: Täglich drohte mir einst etc. — bei allen ist jedes Wort durchdacht, genau hervorgehoben, und doch dem Hauptcharakter entsprechend, — Alles tief aus der innersten Seele tönend.

Vielleicht trägt die Auffrischung der Erinnerung an diese herrlichen Werke etwas dazu bei, dass sie noch allgemeinere Anerkennung finden, da Jeder, der sich an Händel erhebt und erbaut, auch hier Vieles für seine Seele findet. Es wird ihm überall derens entgegentreten, dass hier kein blosses Machen, keine durch geistreich verständige Behandlung mit einem Theil Phantasie vermischte Effekte, keine weichliche Sentimentalität, die in so manche Oratorien andrer Meister der Gegenwart, der Zeit gemäss, hineingedrungen. Letztere findet viele Herzen, mag sie auch finden, denn wer könnte wollen, dass

Alles nach einer Richtung ausgesprochen werde; aber das ewig Bleibende wird wohl immer in der Weise der Grössten aller Zeiten (und diese nahm sich Klein zum Vorbilde) zu suchen sein.

Unter allen Oratorien der letzten Jahre errang Mendelssohns Paulus sich den meisten Beifall, in gleichem Grade, wie Schneiders Weltgericht bei seinem ersten Erscheinen. Die Veranlassung dazu gab, ausser dem Werthe des Werks, die geistige Richtung vieler Zeitgenossen und Genossinnen, welche schon dadurch erbaut waren, dass blos Worte der Bibel und Strophen aus alten Kirchenliedern zum Text benutzt sind. Es ist nicht meine Absicht, zu erörtern, ob es wohlgethan sei, in dieser Weise den Messias und die Passionsmusik von Bach nachzuahmen — hier entscheidet, dass ein Mann von grossem Talent und Wissen diese Aufgabe gelöst, sich so Gelegenheit verschafft, die Kunstformen aller Jahrhunderte als etwas Eignes, Neugeschaffnes wiederzugeben. — So sind es denn auch mit die Gegensätze, die, wenn man den ersten befremdenden Eindruck überwunden, das Ganze sehr interessant machen. Mendelssohn gibt sein Eigenstes in vielen der Chöre, z. B. Dieser Mensch hört nicht auf etc., Steiniget ihn etc., Siehe, wir preisen selig etc., Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte etc., Hier ist des Herren Tempel etc., zum Theil kenntlich an einer ihm vorzugsweise eigenthümlichen Behandlung der Stimmen, durch die er das Toben einer erregten Volksmenge versinnlicht — er gibt Vergangnes in den Choräle(n) (es sind die alten kräftigen Melodien, in Bachs Weise harmonisirt), in der Behandlung des Chors: Aber unser Gott ist im Himmel etc. Ueber das Ganze ist der Zauber einer wohllautenden Instrumentirung ausgegossen (höchst anmuthig in dem Chor: Seid uns gnädig etc., rührend in der Cavatine Sei getreu bis in den Tod etc. Befremden kann ich mich aber nicht mit den Fanfaren, die bei dem Choral: Wachet auf etc., als Zwischenspiele angebracht sind. — Gewiss wird das Meisterwerk immer zu dem Bedeutendsten der Zeit gezählt werden. Wir erfreuen uns nicht ganz unbefangen daran, theils liegt es etwas zu nahe, theils ist es in unsrer an Handlung armen Zeit so viel besprochen, entweder bis zum Uebermaass bewundert, oder zu genau secirt worden, dass man sich sehnt, all das Reden darüber erst wieder

zu vergessen, um dann nur dem Eindruck, den es macht, sich hingeben zu können.

Zum Schluss folge denn eine Uebersicht der übrigen Oratorien (so viel mir deren bekannt) der neuern Zeit. Man wird daraus sehen, wie unermüdlich deutscher Fleiss ist, und wie, trotz allem Mangel äusseren Erfolges, der Thätigkeitstrieb immer neue Produktionen hervorruft. — Der Süden hat als Oratorien-Komponisten aufzuweisen: Stadler (Befreiung Jerusalems), Assmayer (die Gelübde, Saul und David), Preyer (Noah), und Lachner (die vier Menschenalter). Sie huldigen einer mehr heitern, gefälligen Auffassungsweise, verschieden von der des Nordens, wo Händel und Bach als die unwandelbaren Vorbilder angesehen werden. Neukomm (Gesetzgebung auf Sinai, Grablegung und Auferstehung), Ries (die Kraft des Glaubens), Hiller (die Zerstörung Jerusalems) bilden den Uebergang. Zu den weniger bekannten des Nordens, deren Werke zum Theil auch ungedruckt sind, gehören: Clasing (Belsazar, die Tochter Jephtas), Liebau (die Reue des Petrus), Mühling (Bonifazius und Abbalon), Rungenhagen (Christi Einzug in Jerusalem und Cäcilie), A. W. Bach (Bonifazius, Gedicht von Ruhlert, das auch Mühling bearbeitet), Elkamp (Paulus), Schicht (Ende des Gerechten) und Marx (Moses). Fr. Schneider schrieb ausser dem Weltgericht: Gideon, Pharao, Sündfluth, das verlorne Paradies, Christus das Kind, Christus der Meister, Golgatha und Gethsemane und Absalon, wovon aber keins allgemeine Verbreitung gefunden.

Einen von dem gewöhnlichen abweichenden Weg schlug Löwe ein. Seine Zerstörung Jerusalems hatte nicht durchdringen wollen, er versuchte es also (wie es Assmayer in seinem Saul und David gethan) mit einer Composition, die zwischen Oper und Oratorium ihren Platz einnehmen sollte. Der Dichter gibt im Text die Scenerie an (wobei freilich auf starke Phantasie der Zuhörer gerechnet wird) — alles ist mehr dramatisch behandelt. Die Siebenschläfer erschienen zuerst in dieser Weise, und fanden auch hin und wieder Beifall. Vielleicht wären sie, ungeachtet ihrer zwitterhaften Gestaltung, noch mehr geschätzt worden, wenn der sonst geistvolle Komponist nicht manchmal sich mit musikalischen Gedanken begnügte, die theils zu gewöhnlich sind, theils den beabsichtigten Eindruck nicht hervorbringen können. Ich will als Beleg das Duett: Lasset in die Stadt uns geh'n etc. — wo das einfach-

kindliche ausgedrückt werden soll, welches aber nach meinem Gefühl in etwas trivialer Weise geschieht, und das Duett mit Chor: Nach Ephesus etc. anführen. Das Letztere ist nach solch gewöhnlichem Zuschnitt, dass es in keiner Hinsicht den Hörer befriedigt. Am gelungensten sind die Sätze *a Capella* im ersten Theil, die Kriegerchöre im zweiten, das Sextett im dritten. — In Huss trifft die Schuld zum Theil den sehr prosaischen Text, denn wenn auch anderswo Worte, wie: Und es war ein Mann zu Lystra, der war lahm von Mutterleibe und hatte noch nicht gewandelt — gesungen werden, so ist da die Zusammenstellung eine ganz andre.

Spohr trat zuerst als Oratorienkomponist mit den vier letzten Dingen auf, denen er später des Heilands letzte Stunden und den Fall Babylons folgen liess. Er blieb auch hier seiner Ausdrucksweise treu, wie er sie in seinen Opern niedergelegt; doch gewinnt sie eine andre Färbung durch das Andächtige, Religiöse, wie es diesem Tondichter eigen, wie ihn der Geist drängt, es auszusprechen. Wessen Empfindungsweise eine ähnliche ist, der wird sich auch davon angezogen und erbaut finden.

S—t.

Nekrolog.

Christoph Ernst Friedrich Weyse

gehört unter die tüchtigen und ehrenwerthen Komponisten unserer Zeit. Er entschlief. Lange habe ich gewartet, ob irgend eine namhafte Zeitschrift, die der Tonkunst und ihren ausgezeichneten Männern sich widmet, einen gebührenden und genüglichen Lebenslauf des Genannten brächte: ich habe aber nichts gefunden. Da ich den trefflichen Mann hinlänglich und in jeder Hinsicht kenne, will ich das Unrecht, was man an ihm und unsern Nachkommen zu begehen im Begriffe steht, wenigstens in deutschen Musikblättern, verhüten und das Gedächtniss des würdigen Priesters unsrer Kunst der Cäcilia anvertrauen, die es schon bewahren wird.

Sein Vater, der Gewürzkrämer Werner Ernst Weyse in Altona, seine Mutter, Margarethe Elisabeth, geb. Heuser, Tochter des dortigen Cantors an der Hauptkirche, Leonh. Christ. Heuser, der auch im Wiener Lexikon steht, und die Geister der Mitternacht hörten den ersten Schrei des Knaben in der ersten Stunde des 5. März 1774, zwischen 12 und 1 Uhr. Der Vater, ein blasser und hagerer Mann, starb am Schlage schon 1780. Seine Mutter, eine sehr lebhafte Frau und grosse Freundin der Tonkunst, zugleich eine ziemlich fertige Clavierspielerin, liess ihn oft, besonders wenn Gesellschaft im Hause war, Sonaten des damaligen Modekomponisten Schobert (oder Schobart) hören, deren einige der Grossvater mit seiner Violine begleitete. Die Sonaten selbst machten auf den Knaben eben keinen besondern Eindruck, wohl aber das Lob der Gesellschaft, das seiner Mutter gezollt wurde. Er wollte auch gern gelobt sein und — lernte spielen. Wir wissen das von dem Manne selbst, über welchen wir berichten, und wollen das Bekenntniss, das mancher Tonjünger thun könnte, wenn er wollte, nicht unterdrücken, da es die Musik verewigen hilft. Sein Musiklehrer war der Grossvater, welcher die Kirchenmusik zu besorgen hatte, wozu ihm der Organist und die Stadtmusikanten, aber keine Sänger angewiesen waren. Der Mann hatte sich daher oft genöthigt gesehen, alle Recitative und Arien, jetzt als Bassist, dann als Tenor, endlich als Sopran durch die Fistel mit seiner alleinigen Stimme vorzutragen und die Chöre wegzulassen. Wie gross war die Freude

des Cantors, als er von unserm W. und seinem jüngern Bruder Johann Friedrich, dazu von einigen Liebhabern, die eine Art Chor bildeten, unterstützt wurde. Telemann war der Liebling des Cantors; selten nur kam etwas von Homilius oder Rolle zum Vorschein. Bis zu einem Contrabassspieler brachte es aber der Grossvater nie, und ein einziges Mal erfreuete er sich der Theilnahme eines Violoncellisten. Das Beste musste dabei die Orgel thun. Vielleicht war dies der geheime Grund, warum der Knabe, der fast seine ganze Zeit im grosselterlichen Hause zubrachte, ganz besondern Geschmack am Clavierspielen fand, worin Heuser selbst nur wenig leistete. Mit den kleinen Handstücken, Menuetten, Märschen und Aehnlichem, kam der Knabe schnell zu Stande, er durchstörte nun die Musikalien seiner Mutter, wo er, unter gewöhnlichen Modestückchen von Eichner, Boccherini, Fodor u. A., doch auch Einiges von besserem Gehalte fand, als sechs gedruckte Clavierconcerte von C. Ph. Em. Bach, den dritten Theil seiner Sonaten, andre Sonaten von Georg Benda, dessen Ariadne auf Naxos u. s. w. Dies und Manches von Reichardt, Rolle, Hiller und Naefe studirte nun der Knabe für sich, so gut und übel es gehen wollte. Was ihn dabei am Wenigsten kümmerte, war der Fingersatz. Mit aller Unbefangenheit spielte er die C-dur-Tonleiter mit dem zweiten und dritten Finger, dagegen die chromatische mit dem dritten, vierten und fünften, und zwar mit grosser Geläufigkeit. Der Mensch kann viel, wenn er sich selbst helfen muss. Dazu hatte W. ein sehr gutes Gedächtniss, so dass ihm der entzückte Grossvater einmal ein blankes Silberstück verehrte, als ihm der Knabe die ganze Ariadne aus Naxos auswendig vorgespielt und vordeklamirt hatte. Der alte Mann war aber ein so jugendlich-frischer Musikenthusiast, dass er, tief in den siebenziger Jahren, nach einer guten Musikaufführung im strengsten Winter bis an's Ende Hamburgs zu Fusse ging. Der Mann war nun über die Fortschritte seines Enkels bald so entzückt, dass er den Knaben in seiner Gegenwart als das ächte Weltwunder pries und ihn überall als einen der herrlichsten Claviervirtuosen vorführte. Die alte Grossvaterlust, die nie aussfirbt, sondern in unverwelblicher Jugend steht bis an's Ende des Clavier- und Saitenspiels. — Natürlich fantasirte der Knabe auch bald, so wenig musikalische Kenntnisse er auch besass, und mit Furore, und alle Tage rüstiger, weil der Organist Endter fantasirte, desgleichen andere Leute, die darum belobt wurden. Gern hätte er von diesem Manne die Orgel spielen gelernt, wenn nur Endter dazu nicht zu vornehm sich gedünkt hätte. Ein Anderer wollte ihn unterrichten, wenn er erst für sich den Generalbass studirt hätte, was nicht gehen wollte. Das Violinspiel hatte er vom

Grossvater gelernt, wenn auch nur, so weit es der Greis selbst konnte. Dafür nahm man den Knaben in alle Conzerte mit. So hörte er den Abt Vogler, Fried. Benda und seine Frau, die Lange, Ambrosch, Celli etc. Italienische Buffosänger machten einen so lebhaften Eindruck, dass er mit seiner dreioctavigen Sopranstimme alles Mögliche versuchte und abschrieb, was ihm nur unter die Hand kam. Die Leute hörten ihn gern und baten ihn zu jeder Sanggelegenheit. Unter Andern hatte das Altonaer Gesangbuch noch das Begräbnisslied: »Begrabt den Leib in seine Gruft« etc., welches ein Wechselgesang zwischen der Gemeinde und dem Todten ist. Der Grossvater ordnete einmal an, dass der Knabe, in der Nähe des Sarges versteckt, mit seiner feinen Diskantstimme unter schwacher Orgelbegleitung die Partie des Todten-Solo singen musste. Die Sache machte so grosses Aufsehen, dass Jeder, der es nur ermöglichen konnte, für ein paar Thaler mehr, seinen Todten Solo singen liess. — Der Knabe machte also Aufsehen, und da ihm von allen Seiten geschmeichelt wurde, so konnte es nicht fehlen, dass er so eitel wurde, als es ein Musiker nur werden kann, d. h. er hielt sich selbst für ein so ausserordentliches Musiklicht, dass mit seinem Glanze wenig oder gar nichts zu vergleichen sei. Besonders viel bildete er sich darauf ein, Alles was ihm vorgelegt wurde, im schnellsten Tempo gleich vom Blatte zu spielen. Als ihm aber einmal der damalige Stadtsyndicus Gähler ein Präludium von J. Seb. Bach vorlegte, wollte es durchaus nicht gehen. Das beschämte den Verwöhnten; und Gähler ergriff die Gelegenheit, ihn auf mancherlei Ungeschicktes in seinem Spiel aufmerksam zu machen, wobei er ihm das Werk zur Uebung mit nach Hause gab. Zwar gefiel dem Knaben Bachs Art nicht; allein die Beschämung trieb ihn, bis er auch Bach zu Gählers Zufriedenheit spielen konnte. Von jetzt an stand ihm der ganze Musikschatz dieses Schülers und Verehrers Sebastians offen. Der Mann besass auch den grössten Theil der Handschriften Sebastians. Zu ihm kam auch oft Eman. Bach und spielte; nur damals schon selten, weil Eman. schon alt und bequem geworden war. Unser Weyse hat ihn nie spielen gehört. Das mag wohl auch mit daran gelegen haben, dass der noch zu junge Mensch der Art Sebastians keine eigentliche Liebe abgewinnen konnte, wesshalb er auch Gählers Bereitwilligkeit nicht immer sonderlich benutzte. So hatte z. B. der Mann ihm auch mehrere theoretische Werke zum Studium übergeben, als Fux *Gradus ad Parnassum*; Kirnbergers Kunst des reinen Satzes und Bach's wahre Art das Clavier zu spielen; allein der Knabe war leichtsinnig, blätterte nur darin herum und legte sie als trockene Waare behutsam auf die Seite. In Bachs Werk zog

ihn jedoch das ihm ganz neue Kapitel von den Manieren so an, dass er sich den grössten Theil abschrieb. — Der Knabe war aber auch von der Liebe und Schonung, die ihm der Grossvater und die Eltern schenkten (die Mutter hatte sich wieder verheirathet), kaum zu wissenschaftlichem Ernst gewöhnt worden, ob sie ihn gleich in Allem unterrichten liessen, was nöthig schien, auch im Latein, worin der Grossvater sehr zufrieden war. Der Katechismus, etwas Französisch und Zeichnen nebst Rechnen und Schreiben, das waren die Gegenstände damaliger Erziehung bis zur Confirmation. — Von Geschichte, Geographie, Naturlehre etc. war nicht die Rede. Dafür war eine Leidenschaft für Romane und Schauspiele durch Unvorsichtigkeit der Mutter in den Knaben gekommen, die ihm viele Zeit stahl u. s. f. Die Mutter las nämlich ihrem Manne einige Stunden vor, nachdem sie den Knaben in sein Bette geschickt hatte, wo er aber gespannt zuhörte. — Marionettentheater und improvisirte Schauspiele kamen an die Reihe. — Dabei wurde doch die Musik nicht vergessen. Im eilften Jahre wurde das erste Liedchen komponirt, dem mehrere folgten, weil es gefiel. Im dreizehnten Jahre einige Claviersonaten, auch mit Violine und Violoncello. Dem letzten suchte er vorzüglich Obligates zu geben, weil er sich besann, dass es damals noch gewöhnlich den einfachen Bass verdoppelte, was ihm nicht gefiel.

Nach zurückgelegtem fünfzehnten Jahre wurde er confirmirt und ernstlich ermahnt, sich nun für einen bürgerlichen Stand zu bestimmen. Sogleich zum Musiker entschlossen, was nach einer solchen Jugend kaum anders zu erwarten war, musste er die Seinen zu seinem Erstaunen abgeneigt sehen; man rieth ihm, Kaufmann zu werden. Die Mutter konnte jedoch seiner Betrübniss nicht lange widerstehen. Der Grossvater führte den Jüngling nach Hamburg zu Em. Bach, um Unterricht in der Komposition bittend; allein der Meister war nicht gut gelaunt, nahm auf den jungen Menschen gar keine Rücksicht und entliess sie ohne Hoffnung zum grössten Betrübniss des Lernbegierigen, welcher von jetzt an den Emanuel nie wiedersah. — Als nun noch im Julius desselben Jahres 1789 seine Mutter starb, blieb ihm gar nichts Anderes übrig, als sich zum Kaufmanne zu entschliessen. Der Versuch verunglückte; der Kaufherr erklärte bald, ihn nicht brauchen zu können, wahrscheinlich, weil der Kaufherr die Augen des jungen Menschen und seine Körperkräfte überhaupt zu schwach fand, denn fleissig war er gewesen, was jedoch der Stiefvater freilich nicht glauben wollte und ihm bittere Tage machte. In dieser Betrübniss wurde der junge W. zu Gähler eingeladen und dem Professor Carl Friedr. Cramer aus Kiel vorgestellt, der sein Spiel vortrefflich fand und

ihn seinem Freunde J. Ab. P. Schulz in Kopenhagen zu empfehlen versprach. Bald darauf reiste er mit fünfzehn Spezies und einem Dukaten vom Grossvater nach Kiel, wo ihm Cramer väterlich beistand und ihn mit Empfehlungsbriefen versah. Schulz liess sich von ihm eine Sebastians-Fuge vorspielen, sagte ihm: es ist gut!, setzte sich ohne Weiteres zum Spieltisch (er war in Gesellschaft) und bestellte den jungen Mann auf Morgen zu sich. Hier war er sehr freundlich mit dem verzagt-bescheidenen Jüngling, den er sogleich in harmonischen Akkordverbindungen zu unterrichten begann, worin er ihn noch unwissend fand. Kurz, Schulz behielt ihn drei Jahre lang in seinem Hause, in Allem frei gehalten bis auf die Kleidung, wofür seine Vormünder zahlten. Immerfort wurden Bässe zu Chorälen gesetzt, welche Schulz verbesserte, worauf der Satz vierstimmig, einfach und figurirt, vollendet wurde. 1790 nahm Schulz ihn im Sommer mit nach dem reizend gelegenen Friedrichsthal, wo sich jedoch W. mehr um seine Uebungen, Partitur-Entzifferungen, um Einstudirung Bach'scher Werke, die er nun lieben gelernt hatte, und um Clementi's Kompositionen, die ihm Schulz schenkte, als um die schöne Natur bekümmerte. Hier komponirte er auch Mancherlei, als eine grosse Fantasie, eine grosse Sonate etc., womit der Meister Schulz wohl zufrieden war. Etwas, aber nur abgebrochen, fing er doch nun auch an, in Kirnberger's, Marpurg's u. A. theoretischen Schriften zu lesen; aber immer noch waren ihm Romane lieber, die er noch dazu nur heimlich lesen konnte, weil Schulz dergleichen nicht leiden mochte und für schädlich erklärte. Auch das Violinspiel wurde fleissig getrieben nach Unterweisung des als Lehrer vortrefflichen Concertmeisters Thiemroth, den Schulz ihm verschafft hatte.

Im Herbste desselben Jahres verhalf ihm Schulz noch zu dem Glücke, dass der junge Künstler sich am Hofe hören lassen durfte. Seine Kompositionen und besonders seine freie Fantasie brachten ihm viel Lob und hundert Reichsthaler, mit welcher enormen Summe er seines Reichthums kein Ende wusste. Der gute Kapellmeister führte ihn nun auch in den musikalischen Klub „die Harmonie" ein, deren Mitglied er wurde. Hier verstand er aber nicht, die noch vorhandenen Federkielflügel zu behandeln, welche nur durch Abstossen und Anziehen der Register Schattirungen im Vortrage zulassen. Auf dem Klaviere ging es ganz anders. Selbst das Spiel auf dem Fortepiano kostete mehrjährige Uebung, um sich den erforderlich leichten Anschlag zu eigen zu machen.

1792 verschaffte ihm Schulz die Adjunctur der Organistenstelle an der reformirten Kirche; das Amt erhielt er 1794, und im folgenden Jahre wurde er Organist der Hauptkirche, welches Amt er bis an sein Ende beibehielt.

Unterdessen hatte Friedr. Reichardt im Sommer 1793 Kopenhagen besucht und dem jungen Manne lebhafte Theilnahme geschenkt. Unter Anderm verlangte R. von ihm seine neu verfassten Allegri, um sie zu veröffentlichen. Von 12 dem Kapellmeister mitgegebenen sind 6 in Rellstab Verlage in seinem und Schulz's Namen herausgekommen, beifällig aufgenommen und im 7ten Hefte von Nägeli's Repert. du Clavec. wieder abgedruckt worden. — Von Nutzen für seine Weiterbildung waren ihm ferner die Bekanntschaften mit Grönland, dem Liederkomponisten, und dem königl. Singlehrer Otto Conrad Hartnak Zink, dem Verfasser der zu ihrer Zeit mit Recht berühmten sechs Klaviersonaten (deren drei nur von Gerber genannt werden, von dem Stuttgarter Lexicon wird dagegen gar keine Zahl angegeben), der Ode: »Kom am Ufer des Meeres,« vieler Volksgesänge und der (etwas trockenen) Oper: Selim und Mirza. Der Mann war ausserdem ein feiner Kritiker und leistete dem jungen Weyse durch treffende Bemerkungen über sein Spiel und seine Kompositionen, welche dieser aber auch gut aufnahm, sehr gute Dienste. Als Lehrer des dicht vor der Stadt gelegenen Schullehrer-Seminars hatte Zink, wie alle übrigen Lehrer der Anstalt, eine geräumige Wohnung mit einem grossen und abgeschlossenen Garten, dabei einen ziemlich grossen Saal für eine Singübungen. Ein Liebhaberconzert, welches als Quartett in Weyse's Wohnung begonnen, nach und nach sich erweitert und nun ein Orchester gebildet hatte, versammelte sich wöchentlich einmal in Zink's Saale, wo grosse Symphonien, Quartette, Concerte und Singwerke, die letztern von Zink's Familie und einigen Liebhabern ausgeführt, gegeben wurden. Dies ist nun die wahre Geschichte der dem Zink zugeschriebenen und 1800 als von ihm errichtet angegebenen Singakademie, welche nach Art der in Berlin von Fasch gebildeten gemodelt worden sein soll. Es ist also weder Zeit, noch Entstehung, noch Verfassung dieses musikalischen Vereins richtig. In diesen Versammlungen wurden unter Anderm auch Haydn's und Mozart's Symphonien aufgeführt, wo sie Weyse genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Für diesen Verein komponirte nun W. in den Jahren 1795 bis 1797 sieben Symphonien und belehrte sich durch die Aufführungen derselben, in wie weit er den beabsichtigten Effekt erreicht hatte oder nicht. Die sechste dieser Symphonien in C-moll ist später auf Kosten des damaligen Geheimen Rathes Brun in Kopenhagen gestochen worden, und die siebente in Es-dur hat der Hofrath Sonnleithner in Wien verlegt. Von der ersten, wie fast von allen Musikwerken, die in Dänemark erschienen, hat man in Deutschland gar keine Notiz genommen, die letzte fand anfangs Widerspruch, dann bedeutendes

Lob. — Die früheren nicht veröffentlichten Symphonien hat der Verf. später, um sie der Vergessenheit zu entreissen, umgearbeitet und für seine Theaterwerke benutzt. So hat er z. B. das Finale der zweiten Symphonie zur Ouvertüre seiner Oper. »Der Schlaftrunk« verwendet, die ganze vierte Symphonie zur Ouvertüre und zu den Zwischenspielen seines Macbeth. Es ist aber zu bemerken, dass die Zwischenspiele im Clavierauszuge dieser Oper gar nicht abgedruckt worden sind, aus Sparsamkeit des Verlegers. Nach dem ersten Akte wird die Tafelmusik wiederholt, auf die Mordscene des zweiten Aktes folgt ein beruhigendes Adagio in E-dur, nach dem dritten Akt ein Menuett in E-moll, nach dem vierten Akt ein sehr gearbeitetes Final in E-moll, eine Fuge mit drei Subjecten, die von allen Kennern sehr hoch gehalten wird. Leider ist auch diese Musik in Deutschland nicht verbreitet worden, worüber der nun Entschlafene während seines Lebens sich oft mit Betrübniss aussprach. Zu »Balders Tod« wurde die erste seiner Symphonien in G-moll benutzt. Da aber dieses von Ewald gedichtete, zu seiner Zeit vergötterte Trauerspiel in der Folge alle Anziehungskraft verlor, so musste freilich die von W. dazu gesetzte Musik mit sammt den Chören der Walkyren gleichfalls von den Wellen des Lethe bespült worden. —

Durch das äusserst genaue und geschmackvolle Fortepiano- und Klavierspiel der Frau Kapellmeisterin Westenholz wurde W. zur lebhaftesten Nacheiferung gereizt. Die Folge davon war unter Andern die Komposition einer fein nüancirten Sonate in A-moll. Bald darauf gab er unter dem Titel: »Vermischte Kompositionen,« mit einer ältern Sonate in E-dur, Variationen über ein Thema in B-dur und einige kleine Lieder heraus, was unter den Dilettanten Eingang fand. — Noch inniger als das vortreffliche Klavierspiel der Westenholz entzückte den Mann das seelenvolle Harmonikaspiel der unvergleichlichen Künstlerin, die W. weit über das zwar ausserordentlich fertige, aber viel äusserlichere Spiel der belobten Kirchgesner setzt, deren Harmonika ihm oft nicht besser klang, als ein Positiv.

Als W's. geliebter Schulz 1795 kränklichkeitshalber seine Kapellmeisterstelle niederlegte und Kopenhagen verliess, kam bekanntlich Kunzen an seine Stelle. Kunzens Frau, eine geborne Zuccarini, war eine Schülerin Righini's und eine sehr brave Sängerin. Die Bekanntschaft mit ihr war Veranlassung, dass W. nun ganz besonders anfing, mehr als bisher, das Wesen des Gesanges zu studiren. Mit den Kenntnissen vermehrte sich die Liebe dafür, so dass er nach einigen Jahren es nicht mehr lästig, sondern sogar angenehm fand, sonst vielfach zurückgewiesenen Wünsche um Ga-

sangunterricht zu befriedigen Diese Beschäftigungen machten ihn nun noch genauer mit Mozarts Opern bekannt, deren Partituren er mit Sorgsamkeit nach allen Richtungen hin bedachte, wozu noch Gluck's Theaterwerke kamen Endlich regte sich die Lust, seine Kräfte selbst an einer Oper zu versuchen. Es war „der Schlaftrunk," worüber wir eine genauere Rechenschaft, als vielleicht irgend ein Anderer, aus der ersten Quelle, wie Alles, was wir hier berichten, zu geben im Stande sind. Ueberhaupt ist die Geschichte W's. in allen, auch in den neuesten musikalischen Schriften so leer und fehlerhaft, dass wir uns mit dieser nicht gerade mühelosen Arbeit nicht blos um des höchst achtbaren Mannes willen, sondern zum Besten der Geschichte der Tonkunst, ein kleines Verdienst zu erringen hoffen. — Weyse begann die Komposition bereits um 1800, in welchem Jahre die meisten Sätze dieser Oper komponirt wurden, was der Komponist in einem seiner vor uns liegenden Briefe selbst berichtete Allein im Beginne des Jahres 1801 hatte ihn ein unerwartetes Fehlschlagen eines mit Leidenschaft gefassten Planes für sein Lebensglück in den schwerzesten Trübsinn gestürzt und für Alles in der Welt gleichgültig gemacht, so dass er, der Kunst und des ganzen Lebens überdrüssig, nur noch in mechanischen Geschäften matte Zeichen seines Daseins gab. Erst nach Jahren arbeitete er sich wieder so weit auf, dass er, einer Aufforderung Nägeli's zufolge, ihm für sein *Repert. des Clavec.* vier *Allegri di bravura* zu schreiben, das Wagestück bestand. Diese vier Sätze sind auch wirklich in dem genannten Werke bald darauf gedruckt, aber auch mit so viel unbegreiflichen Stichfehlern entstellt worden, dass Weyse öfter darüber schwere Klage führte. Immer aber war der Mann noch nicht im Stande, an die Fortsetzung seiner Oper zu gehen. Erst als 1807 zum ersten Male Mozarts Don Juan aufgeführt wurde, erregte ihn dieses so gewaltig, dass er selbst sagte, er sei dadurch wieder neu in's Leben gerüttelt worden. Jetzt erst wurde der Entschluss in ihm lebendig, den Schlaftrunk zu vollenden. — Die Oper, deren Text unserm deutschen Bretzner gehört, welcher Text vom Komponisten als ein sehr gelungener angesehen wurde, namentlich in seinen beiden komischen Hauptcharakteren, und desshalb dem bekannten Oelenschläger zur Umarbeitung ins Dänische anvertraut worden war, machte gleich bei der ersten Aufführung in Kopenhagen so ausserordentliches Glück, dass sie einmal über das andere und stets bei überfülltem Hause wiederholt werden musste. Und dieser Beifall erhielt sich länger als dreissig Jahre, so dass diese Oper noch 1841 wiederholt gegeben wurde, immer noch zum Vortheil der Kasse (Von den beiden letzten Jahren haben wir keine bestimmte Nach-

richt.) Das Aufsehen, das Weyse's Komposition machte, war so bedeutend, dass dieser Schlaftrunk (Sovedrikken) schon im Mai 1810 in der allgem. musikal. Zeitung den deutschen Bühnen lebhaft empfohlen wurde. Man nannte die Komposition frisch, originell, überall passend, überall ausführbar etc. Zu diesem Behufe war ihr auch ein neuer verdeutschter Text untergelegt worden: allein auf deutsche Bühnen kam sie nicht, so sehr auch die Direktionen damals über Mangel an guten neuen Werken klagten, für welche man aber auch damals nichts als höchstens die Abschreibegebühren bezahlen wollte. Der Komponist selbst liess sich durch das Glück seines Werkes weit mehr zur Schöpfung neuer Werke anregen, als dass er selbst sich viel Mühe für eine weitere Verbreitung des mit Recht anerkannten und beliebten hätte geben sollen, so sehr er dies auch in Zukunft bedauerte. — In der That folgte nun auch ein grösseres Werk auf das andere, die nun namhaft gemacht werden sollen, wenn wir zuvor angeschaltet haben, dass Weyse 1808 zum Singlehrer der Prinzessin Carolina ernannt wurde und 1814 den Professortitel erhielt. Es war nämlich zum Geburtstage des Königs Weyse's nächste Oper »Faruk« aufgeführt worden. Das Buch hatte Oelenschläger verfasst. Der Stoff des Gedichts ward gut, die Ausführung des Dichters jedoch langweilend befunden. Die Musik fand Ehre und für den Gebildeten lebhaften Beifall: dem Volke hingegen schien sie nicht fasslich genug, mehr erhaben und charakteristisch-originell, als der berühmtere Schlaftrunk, was jedenfalls der Text verschuldete, auf den stets nur zu viel ankommt. Dennoch blieb Weyse seinem Dichter treu, der ihm einen Text für eine grosse Oper, »die Ludtamshöhle,« also ein Zaubermährchen lieferte, welche gleichfalls zum Geburtstage des Königs 1816 aufgeführt wurde. Die Musik fand man ausgezeichnet und geistreich, nur abermals nicht volksthümlich genug, sondern, dem Textinhalte zu treu folgend, zu ausgeführt. Mit dem Buche war man im Ganzen weit weniger zufrieden; man warf dem Dichter zu breite Haltung, zu viel einzelne Ausmalung vor, was die Handlung schleppend mache und für ein romantisches Ohr am Wenigsten geeignet sei. An der Musik tadelten einige Beurtheiler hauptsächlich, dass der Komponist die Geisterscene des weiblichen Schutzgeistes melodramatisch behandelt hatte. Auch daran war der Dichter Schuld, der nicht eher nachliess, bis sich W. zu dieser Behandlung entschloss, weil die Rolle des Schutzgeistes von einer vortrefflichen und beliebten Schauspielerin dargestellt werden sollte. Weyse's Melodram, mit leiser gedämpften Instrumenten, wirkte aber gerade so gut, dass es selbst vom Volke als höchst wirksam ausgezeichnet wurde. — In Wien einige Male als romantisches

Schauspiel auch unter dem Titel »die weisse Frau« aufgeführt, machte das Werk, nicht italienisch leichtfertig genug, noch weniger Glück. Mit der originellen Musik war man aber dort nicht wenig fahrlässig und willkührlich umgegangen. — Es folgte *Makloth*, eine sehr würdig und charakteristisch gehaltene Komposition dieses vortrefflichen Tondichters, der in allen seinen Werken sich über das Gewöhnliche weit erhebt, originell und natürlich zugleich. Wenn ein damaliger Recensent vor Allem an diesem Tonwerke die lustige Tafelmusik, nach seiner leichtfertigen Angabe da, wo der Geist erscheint, in Wahrheit aber da, wo der König hinter der Scene bewirthet wird, und die Diener goldne Schüsseln über das Theater tragen, tadelt, so hat er damit nur sich selbst und seine Unaufmerksamkeit getadelt. Gerade diese einer Tafelmusik eigenthümliche Fröhlichkeit steht hier mit dem, was geschehen soll und was der Zuschauer recht wohl weiss, in einem solchen Contraste, dass dadurch eben das Unheimliche, der tragische Effekt eindringlich verstärkt wird. Dass hier die Hexen nicht als alte, grundhässliche Weiber erscheinen, scheint uns gleichfalls weit eher zu beachten, als zu bemäkeln. — Ausser »Balders Tod« und »Kenilworth,« Trauerspiele mit schönen Chören unsers Komponisten, haben wir noch von seinen Theaterwerken zu nennen: »*Floribella*« und »das Abentheuer im Rosenburger Garten.« Die letztgenannte Oper ist eine Lokalposse, auch nur mit dänischem, nicht mit deutschem Text versehen. Ungleich wichtiger ist *Floribella*, über welche Oper der Unterzeichnete in der allgem. musikal. Zeitung eine ausführliche Beurtheilung gab. Wir wollen daher hier nur noch folgende Bemerkungen beifügen: Als Weyse die Art des Tonsatzes dieser Oper bei sich bedachte, liess er sich unter Andern von einem in der Musik nicht unerfahrenen Reisenden, der sich lange Zeit in Afrika und namentlich unter den Mauren aufgehalten hatte, verschiedene Weisen dieses Volkes vorsingen. Er fand sie aber so trivial, dass er sie für seine Musik nicht verwenden wollte, ob mit Recht oder Unrecht, lassen wir dahin gestellt. Um aber den Charakter dieses Volkes nicht aus der Luft zu greifen, machte er sich zuvor mit der Geschichte der Mauren hinlänglich bekannt, worauf er sich entschloss, sie die ganze Oper hindurch im Einklange singen zu lassen und zwar in der sogenannt altdorischen und lydischen Tonart, bald original, bald in einen andern Grundton versetzt. Dabei ist es denn auch folgerecht geblieben. Der Eindruck ist bedeutend und bewährt sich jederzeit, da der Komponist es nicht versäumte, das Angemessene dieser Singweisen durch eine ziemlich laute und klingelnde Instrumentation den Ohren der Menge angenehm zu machen. Die sanften Flöten blieben hier ganz weg.

dagegen wurden Clarinetten, Oboen, Blech- und Schlagwerkzeuge gehörig gebraucht. Und so kam es, dass gerade diese unisonen Chöre Lieblinge geselliger Zirkel wurden. Die Gesänge der Elfen sind auf dem entgegengesetzt harmonischen Wege nicht minder einfach; sie beschränken sich stets nur auf die beiden Grundakkorde, den Dreiklang und den Hauptseptimenakkord und deren Versetzungen. Auch die Kleidung dieser Lieblingsgeister war sinniger als gewöhnlich gewählt; anstatt der weissen Umhüllung mit Rosenguirlanden erschienen sie hellgrau mit brandgelben Gürteln. Das doppelte Orchester bei der Schmiedescene, wo auf dem Theater unter Andern auch ein kleiner Ambos thätig war, durch einen grössern und kleinern Hammer geschlagen, wirkte überaus beifällig. Für eine sehr geschickte Verdeutschung hatte der jüngste Sohn des verstorbenen dänischen Kapellmeisters **Kunzen** gesorgt. Dennoch gab sich der Komponist selbst, lebhaft wünschend, die Oper möchte auch auf deutsche Bühnen wandern, alle ersinnliche Mühe, das noch nicht leicht genug Singbare der Verdeutschung zu verbessern und unserer Sprache völlig anzueignen. Er klagte, dass ihm diese Umarbeitung viel sauern Schweiss gekostet habe. Man weiss, wie schwer es sich aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzt, wenn Sinn und Rhythmus zugleich wiedergegeben werden sollen. Der Stand der Artikel und die im Dänischen durch einen einzigen Buchstaben vorgestellte Umwandlung eines Activums in ein Passivum können den Verdeutscher schon allein in Verzweiflung bringen. Allein alle diese Mühe war umsonst; bisher hat sich in Deutschland noch kein einziges Theater an dieser charakteristisch-schönen Oper versuchen wollen. Und das war W's. Schmerz bis an seinen Tod. Und nun, nach seinem Tode, sollte dieser tüchtige, in Begabung und Thätigkeit wahrhaft ausgezeichnete Mann nicht einmal einen Lebensbeschreiber finden? Die Gleichgiltigkeit gegen einflussreiche Hingeschiedene war unter Musikern schon oft gross: aber sie war auch stets ein Unrecht, das man nicht blos an dem vernachlässigten Manne, sondern nicht geringer zugleich an Mit- und Nachwelt beging. Da Alle über Weyse schwiegen, ist es Zeit, dass wir reden; der Mann verdient es, und mehr als Viele, von denen man zu reden nicht müde wird. Es würde aber zu weit führen, wenn wir hier tiefer in seine Opern eingehen wollten; es ist auch nicht so überaus nöthig, da Jeder, wer Lust hat oder Beruf dazu findet, sich leicht selbst damit bekannt machen kann; denn die meisten und die vorzüglichsten sind im Clavierauszuge gedruckt erschienen.

Der Mann ist aber auch als geistlicher Tonsetzer überaus ausgezeichnet. Zu dieser ernsten Musikart wendete er sich nicht etwa erst dann, als er sich im Wege des weltlichen Styles müde und

mall gearbeitet hatte, sondern seine Neigung und seine That für das Heilige erglühte mitten in der Blüthezeit seiner weltlichen Thätigkeit. Bereits 1817 war er mit seiner ersten geistlichen Tondichtung auf einen Text von Guldberg mit grossem Beifall aufgetreten. Im nächsten Jahre folgten: Sieben Verse des Psalmes Miserere und Weihnachtscantate; 1819 eine Passionscantate, gedichtet von Thaarup. In allen diesen kirchlichen Tonwerken, von denen das erste eine Reformations-Cantate, die in der Dreifaltigkeitskirche aufgeführt wurde, weil die Frauenkirche noch nicht wieder aufgebaut war, hatte sich der Komponist, seinem Grundsatz gemäss, nur an seine Ueberzeugung, durchaus nicht an irgend einen hergebrachten Kirchenstyl gehalten, vielmehr im Edeln, der Sache angemessen Ausdrucksvollen und im natürlich Verständlichen, also auch Melodiösen das Rechte gefunden, so dass auch selbst die künstlicheren Formen wohlgefällig blieben. Der Grundsatz bewährte sich, und alle diese genannten Werke machten auf Gebildete und Ungebildete den lebhaftesten Eindruck. Selbst der sehr kritische und höchst geschmackvoll und sicher urtheilende Freund des Komponisten, Grönland, welcher anfangs aus Anhänglichkeit an die herrschende Kirchenform gar nicht damit zufrieden war, dass der Schlusschor nicht aus einer gelehrten Fuge bestand, wurde bei der Aufführung völlig umgewandelt, so dass ihm der Chor: Heilig, heilig, heilig bist du Gott, — welcher auch von Allen mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, zu den Worten hinriss: Wenn am jüngsten Tage der protokollirende Engel dem Weltrichter Ihr Sündenregister vorliest, so können Sie kühnlich sprechen: Herr, ich habe diesen Chor componirt — und der Weltrichter wird Ihnen alle Ihre Sünden vergeben! — Gleich günstige Erfolge hatten auch die übrigen genannten Werke.

Aber dieser Beifall war den altherkömmlichen Musikern sehr unwillkommen, und sie bemitleideten vielmehr einen Mann, der jedenfalls diesen Ausweg nur darum ergriffen habe, weil er nicht im Stande sei, eine ordentliche Fuge zu schreiben, und weil überhaupt diese ganze Kompositionsweise über seinem Horizonte läge. Dieser Spott griff ihm in die Seele, und er beschloss, bei der nächsten Gelegenheit diese Herren durch die That eines Bessern zu belehren, ohne jedoch seinen Grundsätzen untreu zu werden. Hierzu bot ihm nun auch eine Pfingst-Cantate von Thaarup 1820 die erwünschteste Gelegenheit. Sie schloss mit »Hallelujah!« da das Wort eine vielfältige Wiederholung erlaubt, weil es nicht eigentlich auf das Wort, sondern auf den Sinn desselben und auf eine Folge der dadurch erregten Gefühle ankommt, so wurde eine Fuge beschlossen, wozu ihm der Satz dienen sollte.

 etc und der Gegensatz ·  Weyse selbst erzählt darüber in einem seiner an euch gerichteten Briefe, wie folgt. „Ich dachte aber, weil dies vor Beginn der Arbeit geschah, und weil ich auch noch gar nicht mit mir selbst einig war, ob ich überhaupt auf diese schwierige Arbeit mich einlassen wollte, — mir bewusst gar nicht weiter daran. Nun hatte ich den Schlusschor erreicht, und sollte den Entschluss fassen. Von einem lustigen Mittagsessen ($6^1/_2$) nach Hause gekommen, fiel es mir ein, mit der Fuge, und zwar fünfstimmig (der Wein giebt Courage), sogleich den Versuch zu machen. Ich fing also an zu schreiben, und es ging so rasch, als flöge die Feder, ohne viel Kopfbrechen, in einer Tour fort bis gegen Mitternacht. Um 6 nächsten Morgen arbeitete ich weiter, und es ging mit gleicher Leichtigkeit, bis das Ganze fertig war. Dann besah ich es genau, und war recht wohl mit dieser improvisirten Arbeit zufrieden, und wunderte mich über die Künstlichkeit derselben. Und wie sie dastand, wurde sie mit wenigen Veränderungen in die Partitur eingetragen und instrumentirt. So unbegreiflich mir die Sache vorkommt (mit keiner von meinen spätern Fugen ist es mir so leicht von der Hand gegangen; namentlich die Fuge „Amen“ im ambrosianischen Lobgesange habe ich mehrmal sorgfältig umschreiben müssen, bis zur Erreichung ihrer jetzigen Simplicität), so ist sie doch buchstäblich wahr, das versichre ich bei meiner Ehre! — obgleich mehrere Leute, namentlich C. M. Weber, ein sehr ungläubiges Gesicht aufgesetzt haben.“ u. s. f. — Dennoch blieb der Componist seinen oben ausgesprochenen Grundsätzen über heilige Musik treu, so wenig er auch die fugirte und Fugen-Schreibart verschmähete oder auch nur geringschätzte, sondern sich im Gegentheil am ersten Orte sich selbst ihrer bediente. Und in der That haben seine geistlichen Werke im Allgemeinen sich noch mehr eines dauernden Beifalls hoher und geringer Seelen erfreut, als seine Theaterkompositionen, mit Ausnahme des Schlaftrunkes, obwohl auch die letztgenannten nur durch die eingerissene Liebhaberei für Rossini'sche und Auber'sche Musik in den Hintergrund geschoben wurden, ein Schicksal, das wenigstens seine Hauptopern nicht verdienen. Davon sind auch schon jetzt alle nicht zu oberflächliche Musikfreunde überzeugt. Ein guter Beweis dafür, dass Gediegenes trotz aller niedrigen Einflüsse des Tages dennoch ge-

bührend gewürdigt wird, ist das Ereigniss, dass die Gesellschaft der Beförderung der Tonkunst in Dänemark unsers Weyse Floribella (Text von C. J. Boye) 1837 auf ihre Kosten zum Drucke befördert hat. So wird denn hoffentlich die Zeit kommen, wo auch seine theatralischen Werke nach Verdienst geehrt werden, wie seine kirchlichen, die unter den Dänen mit Vorliebe vom Throne herab bis zur Hütte gern gehört werden. 1821 folgte eine Oster-Cantate, von Thaarup gedichtet; 1825 eine Passions-Cantate, Gedicht von Liebenberg; 1826 Te Deum, von Thaarup, 1829 eine Oster-Cantate, Dichtung vom Bischof Herz; dann eine Feier-Cantate zur Einweihung der neuen Frauenkirche, gedichtet vom Geheimen Rathe Malling; zwei Cantaten auf die Vermählungsfeier der Prinzessinnen Wilhelmine und Caroline, gedichtet von Guldberg, eine Weihnachts-Cantate von Boye, eine andere, gedichtet von Jagemann, wozu noch viele Gelegenheits-Cantaten kamen, als Trauer-Cantaten auf Malling, Kuhlau, Bauch etc. und eine seiner letzten Kompositionen auf den Tod Friedrichs von Dänemark, die wir in abschriftlicher Partitur, zugleich mit deutscher, von der Hand des Komponisten selbst unterlegter Uebersetzung vor uns liegen haben.

Es war ein vergeblicher Wunsch des trefflichen Komponisten, mehrere von diesen Kirchenkompositionen in Deutschland zu Gehör zu bringen. Von den unerfüllten Versprechen, die ihm von manchen deutschen Kapellmeistern und bedeutenden Musikern gemacht wurden, wollen wir schweigen. Nirgends als in Altona sind etwa drei dieser geistlichen Werke von Dr. Mutzenbecher zu grosser Freude der Musiker und Hörer aufgeführt worden. Wir wollen lieber berichten, dass ein Kopenhagener Musikliebhaber, nachdem sich in Deutschland binnen drei Jahren auch nicht eine Verlagshandlung gefunden hatte, die W's. Ambrosianischen Lobgesang durch den Druck veröffentlichen wollte, aus edler Kunstliebe das Geld dazu gab. Er ist also zu haben. Wenn nicht in den letzten Jahren noch ein Abzug besorgt worden ist, was wir nicht wissen, so sind nur 50 Exemplare dieses Werkes in der Welt. Später hat Cranz in Hamburg noch einen Clavierauszug herausgegeben, der freilich nicht sonderlich verbreitet werden konnte, da die meisten Musikfreunde nicht einmal vom Vorhandensein desselben in Kenntniss gesetzt wurden. Ob wohl Singakademien so überaus reich an guten Werken sind, dass ihre Vorsteher auf Männer wie Weyse nicht im Geringsten zu achten haben? Man wird wohlthun, auf Neues und Besseres zu sehen, als die oft geleierten Stabat Mater aus der sinkenden Zeit der Italiener sind.

Noch haben wir besonders seines Choralbuchs zu gedenken, durch dessen Bearbeitung sich W. am grossen Verdienst um sein

zweites Vaterland Dänemark erwarb. Das Zink'sche Choralbuch, vom Kopenhagener Waisenhause zu seinem Vortheile veröffentlicht, hatte etwa vierzig Jahre lang in den Landeskirchen gestanden, als die Auflage abermals vergriffen, Weyse aber von den Vorstehern des Waisenhauses aufgefordert worden war, das Buch vor dem Neudrucke durchzusehen, zu verbessern und die Correctur zu besorgen. Für das dafür bestimmte Honorar erbot sich W. lieber ein neues zu schreiben, welcher Vorschlag gern angenommen wurde. Das Buch ist ganz nach den Grundsätzen verfasst, die W. von Kirchenmusik überhaupt, und namentlich von Harmonisirung der Choräle festhielt. Stehen manche dieser Choräle etwas tief, so geschah dies theils, weil viele dortige Orgeln im hohen Chortone stehen, einen ganzen Ton höher als der Kammerton; theils that er es auch, um bei manchen Melodien das Secundiren der Gemeinde ziemlich unmöglich zu machen. Sein neues Choralbuch, an welchem fünfzehn Monate gedruckt wurde, war 1839 beendet, und ist von dieser Zeit an das in Dänemark herrschende.

Von seinen Liederheften und einzelnen Gesängen, die sämmtlich, wie die meisten seiner übrigen gedruckten Compositionen, bei Lose in Kopenhagen erschienen sind, dürfte den Geschichtsfreunden besonders die Sammlung der alten dänischen Heldenlieder merkwürdig sein, die er trefflich harmonisirte und dadurch unserer Zeit eingänglicher machte.

Dass dieser viel und bedeutend wirkende Mann einer der ersten Orgelvirtuosen unserer Zeit war (er hatte die Organistenstelle an der Frauenkirche), und überhaupt als die erste Autorität der Residenz und des Landes theils geliebt, theils gefürchtet, beachtet wurde, braucht nur berührt zu werden. — 1819 war er zum k. Komponisten, und 1829 zum Ritter des Danobrogs-Ordens ernannt worden. Die k. schwedische Akademie der Künste und die harmonische Gesellschaft in Stockholm ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede.

Manches Wichtige über Kunstverhältnisse und Künstler, was er in seinen Briefen aussprach, für jetzt übergehend, schliessen wir mit der einfachen Anzeige: Der tüchtige und für Dänemark sehr einflussreiche Tonkünstler und geistreiche Komponist starb zu Kopenhagen am achten Oktober 1842. Die Nachwelt wird ihn ehren nach Verdienst.

G. W. Fink.

Nekrolog.

Carl Almenräder, geboren den dritten Oktober 1786 zu Ronsdorf, in der Provinz Jülig-Cleve-Berg, und gestorben den vierzehnten September 1843 in Wiesbaden.

In seiner frühesten Jugend war er immer bei den vielen Privatunterrichten zugegen, die sein Vater, Schullehrer, recht braver Klavierspieler und Flötist, ertheilte, um seine zahlreiche Familie ernähren zu können; dadurch bekam er zuerst den sehnlichsten Wunsch, sich auch der Tonkunst zu widmen. Leider blieb aber seinem Vater wenig oder gar keine Zeit übrig, ihm einen gründlichen Unterricht darin zu ertheilen, und er war daher allein den Führungen der geheimen Lehrerin, der Natur, überlassen.

In seinem dreizehnten Jahre erhielt er ein von Würmern durchfressenes Fagott geschenkt. Mit der grössten Freude, die er daran hatte, verband sich bald das Bestreben, neben seinem wenigen Klavier-, Flöte- und Waldhornspiel auch dieses Instrument behandeln zu lernen, und er brachte es in kurzer Zeit ohne alle Anleitung so weit, dass er in den kleinen Konzerten seines Vaters bei den Orchesterstücken die erste Fagottstimme übernehmen, und endlich sogar als Solospieler auf einem von eigenem Verdienste angeschafften besseren Fagott auftreten konnte. Die Versetzung des Vaters im Jahre 1808, als Pfarrschullehrer nach Köln, war von dem vortheilhaftesten Einflusse auf des talentvollen Sohnes fernere Ausbildung, sein bescheidenes und sittlich-gutes Betragen erwarb ihm viele Freunde, die ihm mit Rath und That beistanden; namentlich trug sein freundschaftliches Verhältniss mit dem später ausgezeichneten Flötenisten und damals schon viel versprechenden Bernhard Klein viel dazu bei, dass er jetzt das Fagott zu seinem Lieblingsinstrumente wählte. Im Jahre 1812 wurde er im Frankfurter Theaterorchester engagirt. Hier machte er unter dem verdienstvollen und sehr strengen Direktor Schmitt eine neue Schule durch, wo er auch zum Erstenmale als Komponist mit einem Rondo für sein Instrument auftrat. Die vielen durch den Krieg herbeigeführten Lasten aber, die er bei seinem geringen Einkommen im Jahr 1813 zu tragen hatte, machte, dass er 1814 seine Stellung verlassen

und anderswo (in Cöln und Crefeld) sein Unterkommen suchen musste. Im Jahr 1815 machte er als Musikdirektor beim dritten Landwehr-Regimente den Feldzug nach Frankreich mit. Nach Beendigung desselben, 1816, wurde er in dieser Eigenschaft nach Mainz zum 34ten Linienregimente versetzt, und im nächsten Jahre trat er als Fagottist in das Orchester des dasigen Stadttheaters, auch erhielt er bei den Herren Gebrüder Schott die obere Leitung über ihre Blasinstrumenten-Officin, und nun machte er die wohl durch die ganze Welt rühmlichst bekannt gewordenen Verbesserungen am Fagott, das unter seinen Händen einen wirklich bewunderungswürdigen Grad von Vollkommenheit erlangt hat. Als die Mainzer Bühne mit immer grösseren Schritten ihrem Untergang entgegen ging, sah er sich 1820 genöthigt, wieder seinen Lebensunterhalt in Cöln durch Conzerte und Unterricht zu suchen. Dazu fehlte es ihm aber an einem guten Instrumente; dieser Mangel brachte ihn aber bald auf den Gedanken, sich selbst eine Werkstätte zur Anfertigung von Blaseinstrumenten einzurichten. Die erste Flöte, welche er zu Stande brachte, verkaufte er für den Preis von 6 Louisd'or, dies machte ihm Muth, und es folgten derselben noch zwölf gleiche und sieben Clarinetten, alles Instrumente, an denen sich Talent und Einsicht des Verfertigers in grossem Maasse kund gaben. Die damit verbundene schwere Arbeit schwächte leider aber bald seine Gesundheit; er gab daher in Rücksicht auf seine Familie seine Fabrik wieder auf, und nahm 1822 die Stelle eines ersten Fagottisten bei der Herzogl. Nassauischen Hofkapelle an.

In dieser Zeit machte er noch mehrere Verbesserungen am Fagott, namentlich die der Klappenlage, wie man aus seiner vollständigen Fagottschule, die er später schrieb, ersehen kann. Diese Fagottschule erschien kurz vor seinem Hinscheiden in dem Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz *).

Als Komponist hinterlässt Almenräder, ausser seinen gestochenen Sachen, viele im Manuscript. Als vorzügliche verdienen erwähnt zu werden: Vier grosse Concerte mit Orchesterbegleitung, zwei Parthien Variationen mit Orchester- oder Klavierbegleitung, Fantasie mit Quartett- oder Klavierbegleitung, zwei Horn- und ein Ventil-Trompeten-Conzert, Fantasie für grosse Militairmusik, das Vater Unser von Schier, für vier Solostimmen nebst Chor und Orchester, mehrere Sammlungen Lieder etc.

Als Virtuos auf seinem Instrumente wurde er auf seinen Reisen,

*) Sie wird nächstens nach Verdienst in dieser Zeitschrift besprochen und empfohlen werden. Die Red.

namentlich mehrmals in Holland stets mit dem ungetheiltesten Beifalle aufgenommen.

Im Jahre 1842 klagte er über Kopfübel, wovon er mehrere Nerven-Schlaganfälle bekam. In demselben Jahre geruhten Se. Durchlaucht der Herzog von Nassau, ihn in Folge einer Krankheit in Ruhestand zu versetzen. Im Jahre 1843 wurde er immer kranker; die Schlaganfälle wiederholten sich öfters, und er erlag einem derselben am 14. September, nach vorhergegangenen langen Leiden.

Er hinterlässt eine Gattin und eine zahlreiche Familie, wovon der älteste Sohn seinen Vater in der Hofkapelle ersetzt. Derselbe hat alles Wissen seines Vaters sich eigen gemacht, und unter seiner Leitung werden noch alle Fagotte, welche durch Vermittlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz oder bei ihm selbst bestellt werden, nach der Erfindung seines sel. Vaters auf das vorzüglichste angefertigt und rein abgestimmt, so wie auch die durch Almenrader berühmt gewordenen Fagott-Röhre fortwährend geliefert.

Ch. R.

Notiz zur musikalischen Beilage

Je seltener die Werke eines bedeutenden Meisters sind, desto willkommener werden sie hoffentlich den geehrten Lesern dieser Zeitschrift sein. Die gegenwärtige musikalische Beilage enthält eine sechsstimmige Motette des seiner Zeit berühmten Alessandro Stradella, den selbst der Padre Martini in seinem bekannten Lehrbuche des Contrapunkts, in welches er einen zweistimmigen Satz von ihm als ein Meisterstück beispielsweise aufgenommen hat, einen „*uomo di gran grido nel Secolo passato*“ nennt.

Von den Werken des Stradella sind nur sehr wenige bekannt geworden. Aus seinem Leben und über seinen Tod finden sich folgende Nachrichten. Bei seinem Aufenthalt in Venedig wurde er mit der Tochter eines dortigen Nobile bekannt, die aus Liebe zu ihm heimlich nach Rom mit ihm ging. Der Vater wollte diese Entführung durch den Mord des Stradella rächen, und schickte ihm desshalb Banditen nach. Als diese ihm in Rom beim Herausgehen aus einer Kirche, wo eben ein Oratorium von ihm aufgeführt wurde, auflauern wollten, wurden sie durch die Schönheit und Macht der Musik so bekehrt, dass sie nicht nur von ihrem Vorhaben abstanden, sondern sogar dem Stradella einen Wink gaben, von wem sie gedungen wären, und wie er sich retten könne. — Später starb er dennoch zu Genua im Jahre 1678 unter Banditenhänden.

Die Fortsetzung des Artikels im 89. Hefte: „Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Joh. Seb. Bach in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin,“ folgt (wieder mit noch ungedruckten Musikbeilagen) im nächsten Hefte.

Die Red.

Alessandro STRADELLA

Soprano I — lu_
Soprano II — lu_
Alto — etis tu_is Do_mi_ne
Tenore — lu_ce_bit
Basso I — bit Sanctis tu_is Do_ _ mi_
Basso II
Basso continuo — 6 6 6 5

ce_bit Sa
ce_bit Sa tu_is Do_mi_ne
lu ce_bit Sanctis
Sanctis tu lu ce_bit Sanctis
_ne tu_is Do_ _ _ _ mi_
Sanctis tu_is Do_ _ _
6 6 6

ter -

ter -

ternitas temporum, et æ - ter_nitas temporum,

s tem - - porum, et æ-

um et æ - ter_nitas temporum,

æ_ternitas temporum et æ - ter_ni_tas

5 6

tem - po - rum

tem - po - rum

tas tem - po - rum

ter - nitas tem po - rum,

tem - po - rum

tem - po - rum

Alleluja

D C

Ueber

den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst,

wie er ist und sein sollte.

Von

C. A. FÜPPL.

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns jetzt von der allgemeinern zu den besondaren Schulen, von den Volks-, Real- und technischen Schulen, zu den Gelehrtenschulen. Auch hier müssen wir vorerst in's Auge fassen, welche Stelle die Kunstbildung und insbesondere der Gesangsunterricht in den betreffenden Anstalten einnimmt. Wenn, wie wir oben schon hinreichend auseinandergesetzt haben, die Kunstbildung zur höhern Bildung und Veredlung des Menschen überhaupt gehört, so darf sie in Instituten, welche man als die Pflanzstätten alles Edlen und Geistigen betrachtet, deren Aufgabe die höhere und höchste Bildung des Menschen sein soll, gewiss nicht fehlen. Wenn aber überdies in Anstalten der Art die Verstandesbildung in einem ausgedehnteren Umfange, als in den allgemeineren und Volksschulen, und ganz besonders berücksichtigt wird, so wird hier natürlich ein Gegensatz noch nothwendiger, als in jenen Anstalten. Wenn der Beruf der Männer, welche die öffentlichen und ersten Stellen des Staates vertreten, oft ein sehr schwerer ist, wenn, was man vielfältig behauptet, die ernsten Geschäfte des Staatslebens geeignet sind, das Gemüth zu verhärten; so ist es nicht mehr als billig, dass man der, dem öffentlichen Staatsleben sich widmenden Jugend, für

die Bildung des Gemüths Gelegenheit gebe. Es ist nicht blos Ton der höhern Stände der Gegenwart, die Musik im Allgemeinen zu den Gegenständen der Bildung zu rechnen, — wir finden dieselben Ansichten bestätigt durch das Beispiel aller Nationen und Zeiten.

Es liegt in dem ganzen Wesen dieser Schulen, dass der Umfang der verschiedenen Lehrgegenstände ausgedehnter sei, als bei allen bereits erwähnten Instituten. Wir verbleiben daher nicht blos bei der vaterländischen Kunst, wiewohl sie immer der Mittelpunkt unserer Studien sein muss; wir gehen, sobald jene nur einmal festen Fuss gefasst hat, vergleichend auf die Kunst der fremden Nationen über, welche sich besonders und eigenthümlich in derselben ausgezeichnet haben: auf diesem Wege lernen wir unsere vaterländische Kunst selbst desto genauer kennen. Dieses Verfahren gibt Stoff zu den interessantesten Beobachtungen. Wir erkennen die Charakteristik der Völker aus ihrer Kunst. Hier ist es auch zweckmässig, näher in die historischen Zustände, obwohl auch immer mit der Praxis Hand in Hand, einzugehen und dieselben zu erläutern. So erreichen wir denn, der Hauptsache nach, den höchsten Grad der Kunstbildung.

Es ist natürlich, dass in den höheren Anstalten die Kunst auch aus höherem Gesichtspunkte betrachtet werde, als in unteren. Es dürfte daher der folgende Plan der zweckmässigste sein.

G y m n a s i e n begründen die Gelehrten-Bildung und leiten das höhere und höchste Studium der Wissenschaften ein. Die verschiedenen Gegenstände der Gelehrsamkeit werden hier nicht sowohl erschöpfend, als vielmehr allgemeiner und auf einen ausführlicheren Vortrag desselben hinweisend, abgehandelt. Die Lyceen stehen nach den verschiedenen Einrichtungen bald über, bald unter den Gymnasien, meistens aber vertreten sie die Stelle der Letzteren. Die Kunstbildung dieser Anstalten, als der wissenschaftlichen Bildung entsprechend, begründet also auch eine höhere Bildung. Der Schüler werde nach und nach

mit der Kunst in ihrem ganzen Umfange bekannt gemacht, auf dass er ihre Bedeutung kennen lerne; er werde jetzt besonders in Alles, was in der Kunst Bedeutendes geleistet worden, praktisch eingeführt, und praktisch werde auf die Bildung seines Geschmaks hier gewirkt.

Gymnasien und Lyceen nehmen bekanntlich nur solche unter ihre Schüler auf, welche bereits die allgemeine Bildung der Volksschulen erhalten haben. Setzen wir den wissenschaftlichen Anforderungen gegenüber voraus, dass die Schüler in der Volksschule bereits in den Elementen des Gesangs nach dem oben angegebenen Plane gründlich unterrichtet sind, so wäre demnach die unterste der Abtheilungen des Gesangunterrichts schon eine Fortbildungsklasse, deren Aufgabe aber noch auf die Begründung des Nationalgeschmacks durch das Volkslied und durch historische Einzelheiten, in einer Ordnung nach Zeit und Meisterschaft vorgetragen, welche letztere genau anzugeben sind, und auf Fortsetzung der Uebungen im Treffen und Vom-Blatt-Singen beschränkt bleiben muss. Das zu benutzende Material haben wir bereits schon früher ausführlich bezeichnet. Da aber bis jetzt noch die nöthige Vorbildung durch die Volksschulen oft gänzlich unterbleibt, oft den zu machenden Forderungen nicht entspricht, so ist, so lange, als dieses Verhältniss besteht, allerdings nöthig, dass eine Vorbereitungs- oder Elementarklasse errichtet werde, in welche dann auch leicht diejenigen Neulinge eintreten können, deren bisheriger Unterricht privatim und nur auf die wissenschaftlichen Gegenstände beschränkt war, obwohl ausserdem dieselben nicht eine solche besondere Berücksichtigung ansprechen könnten und die erforderliche Vorbildung privatim nachzuholen hätten. Manche Gymnasien und Lyceen haben aber auch für den wissenschaftlichen Unterricht ihre Vorbereitungsclassen, womit denn allerdings für den Gesangunterricht eine Elementarclasse zu verbinden wäre. Jene eigentliche erste oder untere Abtheilung des Gesangunterrichts, in welcher die in der Vorbereitungsclasse schon angefangene Bildung fortgesetzt

werden soll, nimmt am zweckmässigsten die allgemeine Tonschrift an. Der Vorbereitungsclasse empfehlen wir noch die Zifferschrift. Es hält zu lange auf, und nimmt die Thätigkeit des Lehrers zu sehr in Anspruch und zersplittert dieselbe, wollte man die alten Schlüssel einführen. — Die obere Klasse des Gesangunterrichts ist die der praktischen Ausbildung. In diese Abtheilung treten, wenn der Unterricht geordnet, und die Einrichtungen wohl getroffen sind, die Schüler noch vor der Mutation ein; also versteht sich von selbst, dass alle, die bereits mutirt haben, ihr schon einverleibt sind. Wir erhalten demnach einen vierstimmigen gemischten Chor. Die Tenoristen lesen den Violinschlüssel, die Bassisten aber werden am Besten den Bassschlüssel sich aneignen. Nun sollen den Schülern die Schätze nicht allein der eigenen, sondern auch der fremden Nation bekannt werden. Die Volkslieder der germanischen Stämme, sowie der andern Nationen können sehr vortheilhaft nach einergewissen Ordnung, einem Systeme vorgetragen werden. Dasselbe gilt auch von der Tonkunst der verschiedenen Völker im Allgemeinen. Von jetzt an ist auf die verschiedenen Style, auf die Gattungen, die Formen, die verschiedenen Arten der Kunstwerke, auf die Umgestaltung der Musik in dem Fortgang der Zeiten, auf den Wechsel des Zeitgeschmacks aufmerksam zu machen, und der Entwicklungsgang der Kunst und alle Wege und Abwege derselben durch Beispiele anzudeuten.

Da wir der Werke teutscher Kunst, des Volksliedes sowohl, als durch namhafte Meister, wie sie in teutschen höheren Schulen zu benutzen sind, schon ausführlich erwähnt haben, so bleibt uns hier das zu Wählende der Kunst fremder Völker anzudeuten übrig. Eigentliche Schulen besitzen nur drei Nationen: die Niederlander, die Teutschen und die Italiener.

Von den Niederländern nennen wir: (historisch merkwürdig: Dufay, Adam de la Hale, Ockenheim und ihre Zeitgenossen,) Josquin de Pres, Obrecht, Brummel, Willaert, den Italiener Festa, den Spanier Morales, Guudimel,

de Rore und Orlando di Lasso. Die Meister der italienischen Schule sind: Palestrina, Nanini, der Spanier Vittoria, Lambio, F. Anerio, Allegri, Marenzio, Monteverde, Gabrieli, Carissimi, Donati, Gastoldi, Porta, Vecchi, Caccini, Benevoli, Astorga, Bernabei, Bej, A. Scarlatti, Caldara, Durante, Lotti, Marcello, Leo, Jomelli, Pergolesi, Valotti, der Teutsche Hasse in vielen seiner Werke, u. A. Die Engländer wenden sich in früherer Zeit der harmonischen Kunst der Niederländischen, in späterer der italienischen Schule zu, und sind nie in denselben characteristisch geworden. John Marbek hat wohl am eigenthümlichsten für die englische Kirche geschrieben, und Tayrfox, der eine jetzt noch aufbewahrte sehr interessante handschriftliche Sammlung alter englischer Gesänge hinterliess, mag, wie man aus dieser Anhänglichkeit für vaterländische Kunst schliessen darf, auch in seinen eigenen Werken mehr Sinn für das Nationelle beurkundet haben, als Andere vor und nach ihm. Die Schotten und Irländer haben in der harmonischen Kunst sich so unbedeutend versucht, dass ihre Leistungen nicht der Erwähnung verdienen; Alles, was wir dort finden, ist erst neuer, und zwar von aussen angeregt. Als einen, die brittische Kunst sehr fördernden Meister müssen wir den Teutschen Händel nennen. Die Spanier schliessen sich früher den Niederländern, dann den Italienern an. Die Franzosen reissen sich erst mit der Einführung der Oper, indem sie in dieselbe, um wenigstens eine nationale Seite zu berühren, ihre Volkslieder und Sachen in dem ihnen eigenthümlichen alten Romanzenstyl verflochten, von den Italienern los: Lully, Gretry. Einen der bedeutendsten Momente verdanken die Franzosen dem Teutschen Gluck. Mit der harmonischen Kunst der übrigen Völker verhält es sich, wie mit der der Engländer oder der Schotten und Irländer. Aussereuropäischen Völkern ist dieselbe theils nur mangelhaft, theils gar nicht bekannt geworden. So kommt also alles darin Entscheidende den Niederländern, Italienern, Teutschen, und mit der angegebenen Periode, den Franzosen zu.

Von den Quellen, woher eine Auswahl der Werke der genannten Meister zu holen ist, nennen wir hier die bedeutendsten. In Deutschland sind besonders drei grosse, berühmte Bibliotheken, welche einen Reichthum in solchen Werken besitzen: es sind die Hofbibliotheken Wien, München, und Hessen-Cassel *). Vieles kann nicht anders, als aus Italien, und zwar durch besondere Vermittelung oder durch Copisterien, deren es in den grössern Städten dieses Landes gibt, erhalten werden. Manches ist bereits auch im Drucke erschienen, worüber die Cataloge belehren. Mehrere, seit neuer Zeit veranstaltete, vieles Schöne und Nützliche enthaltende Sammlungen sind folgende: G. Tucher, Kirchengesänge der italienischen Meister; C. F. Beker, Sammlung von mehrstimmigen Gesängen berühmter Meister des 16. Jahrhunderts; derselbe, Kirchengesänge des 15.-17. Jahrhunderts. Fr. Xav. Lohle, musikalische Vorlagen der trefflichsten Tonsetzer älterer und neuerer Zeit. S. W. Dehn, Sammlung älterer Musik aus dem XVI. und XVII. Jahrh.; F. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke; R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. — Für das Beste halten wir, wenn von der obersten Schulbehörde aus ein umsichtiger, mit der Sache vertrauter Mann, ein wahrer Künstler und tüchtiger Lehrer, zur Veranstaltung einer dem Zwecke entsprechenden und ausschliesslich gewidmeten Sammlung gewonnen würde. Auf ähnliche Ideen ist man in neuerer Zeit auch in einigen Staaten bereits gekommen. Die Aufgabe ist in der That keine geringe. Eine solche Sammlung muss, da sie für sämmtliche Gymnasien und Lyceen eines Staates berechnet ist, von Grundsätzen ausgehen, welche für alle betreffenden Anstalten gelten; auf den

*) Die überaus reiche musikalische Abtheilung der Königl. Bibliothek in Berlin ist hier noch nachträglich anzuführen.

Die Red.

Privatgeschmack, auf die Richtung Einzelner kann also hier keine Rücksicht genommen werden.

Ganz anders, als mit der harmonischen Tonkunst und der Entwickelung der Tonkunst überhaupt durch namhafte Meister verhält es sich mit der melodischen, welche bei Weitem die allgemeinste, weitverbreitetste ist, an welcher alle Völker der Erde ihren Antheil haben, die daher auch die entscheidendste und am meisten maassgebend hinsichtlich der nationalen Richtung in der Kunst ist. Es gibt kein Volk, das nicht seine Lieder charakteristisch in Poesie und Musik hat, und Völker, die oft nicht die Gelegenheit, oft auch vielleicht nicht die Neigung hatten, das in den Melodien ihrer Lieder scharf bezeichnete Nationale auf die Mehrstimmigkeit überzutragen, so dass sie also eine eigenthümliche harmonische Kunst sich nicht schaffen konnten oder wollten, sind dennoch in Hinsicht der melodischen Kunst so bedeutend, dass sie nicht übergangen werden dürfen. Man fangt auch an, dies zu erkennen, und so ist denn schon manche reiche Sammlung von Volksliedern erschienen. Besonders sind es die Britten, welche schon vor langer Zeit mit gutem Beispiele vorangehend, ihre Lieder in verschiedenen Ausgaben veröffentlichten. Thibaut in seiner Schrift „über Reinheit der Tonkunst" und Baumstork und Waldbrühl in ihren nur Proben von Volksliedern enthaltenden „Bardale" und deren „auserlesenen achten Volksgesangen," (der Fortsetzung der Bardale) geben eine Anzahl von Sammlungen der Lieder verschiedener Völker an. Was von denselben nicht erwähnt oder unterdessen erschienen ist, wollen wir hier angeben: Helwig, der Nordensaal, Berlin, bei Schlesinger; Sander und Kurzen, Taschenbuch für Liebhaber und Freunde der altnordischen Poesie und Musik, Kopenhagen, bei Bonnier; Weyse, dänische Volkslieder, Kopenhagen, bei Lose; Haupt und Schmaler, wendische Volkslieder, Grimma, bei Gebhardt; Wolff, *Egeria, Raccolta di Poesie italiane popolari etc.,* Leipzig, bei Fleischer; Wolf, Braga,

Keller und **Sasendorf**, bretagnische Volkslieder, Tübingen, bei Fues. **Wilms** soll niederländische Volkslieder herausgeben; **Fetis** hat eine Ausgabe der niederländischen Volkslieder versprochen *).

Es gilt nun, eine zweckmässige Auswahl der Lieder zu treffen. Viele, ja die Meisten, die mit den Werken der harmonischen Tonkunst sich vertraut gemacht haben, sind nicht hinlänglich mit der Literatur des Volksliedes bekannt und tiefer in den Geist der Volkslieder eingedrungen. Die Künstler haben sich noch allzuwenig mit diesem interessanten und wichtigen Theile der Kunst befasst.

Wenn wir auch bei den in Frage stehenden Instituten dafür stimmen, die lateinischen Worte der in dieser Sprache abgefassten Werke beizubehalten, da diese als eine der Hauptlehrgegenstände betrachtet wird, so wird doch für die Volkslieder der fremden Nationen eine teutsche Uebersetzung nothwendig. Nie wird man von der Jugend eine so ausgedehnte Sprachkenntniss erwarten dürfen, um die Lieder der verschiedenen Völker in deren Ursprache singen zu können, und eben so wenig verlangen mögen, dass sie in Sprachen singe, die sie nicht versteht. Vielen Ausgaben, und besonders allen in Teutschland erschienenen, ist eine solche, oft mehr, oft weniger glückliche beigefügt. Manchen Ausgaben fehlt die Melodie; diese haben, wenn sie auch in anderer Beziehung gut zu nennen sind, den Nachtheil, dass sie zuweilen nicht streng in dem Versmaasse wie der Stellung der Gedanken und der gewichtigsten Worte in den einzelnen Versen dem Originale, also auch eben so wenig der Verbindung mit den Melodien der Lieder entsprechen. Demnach werden Aenderungen nothwendig, die oft mehr, oft minder schwierig zu treffen sind, bald durch Versetzungen und Zusammen-

*) Die umfassenden Sammlungen eigenthümlicher russischer Volkslieder, welche in Petersburg und Moskau erschienen sind, verdienen in jeder Hinsicht auch erwähnt zu werden.

Die Red.

ziehungen einzelner Sylben und Worte im Verse, um ihn dem Originale gleich zu machen, bald, wo eine Sylbe in der Uebersetzung mehr als im Originale steht, die nicht leicht zu entfernen ist, durch Wiederholung eines Tones, indem man die im Originale stehende Länge theilt, so dass, wo z. B. ursprünglich eine Viertelnote steht, aus dieser in der Uebertragung zwei Achtelnoten werden. Doch sollen Freiheiten dieser Art nicht zu häufig vorkommen, und nur in den Fällen, wo nicht leicht anders auszuweichen ist, also nur in Nothfällen, zur Anwendung kommen, da sonst das Original zu sehr entstellt werden würde. Manche Lieder müssen, wenn sie im Originale zu lang ausgesponnen sind, zusammengezogen werden, was oft nur mit vieler Mühe, und da noch unvollkommen geschieht; man kann nicht wohl z. B. 80, 90 oder mehr Strophen der alten nordischen Balladen singen lassen. Das Verhältniss der alten Barden war ein anderes. Sie waren zugleich Erzähler und Sänger des Volks *). Es ist auch sehr zu bezweifeln, ob ein Sänger alle die vielen Strophen dieser Balladen auf einmal gesungen habe, da es kaum anzunehmen ist, dass er einen solchen, auf die Dauer sehr anstrengenden Vortrag ausgehalten habe. Im flüchtigen Sprechen bemerkt man dies nicht und sind diese Sachen nicht so schwer, als im ausdrucksvollen Vortrage des Gesangs. Viele Stellen haben überdies mehr Werth für den Sprachforscher als für den Künstler und Kunstkenner, und können schon desshalb füglich weggelassen werden. — Es kann wohl angenommen werden, dass der

*) Die Gegenwart steht in diesem Punkte mit der Vergangenheit im stärksten Widerspruche: wo einst die Poesie weit über die Musik hinausging und diese zu zermalmen drohte, da tritt jetzt häufig die Musik als die herrschende hervor, um die Poesie zum Spielballe, zum Ballast herabzuwürdigen, weit entfernt, mit der ihr verwandten Kunst Hand in Hand zu gehen.

D. Verf.

Sänger an gewissen Stellen eingehalten habe, da die meisten dieser Balladen sehr leicht in besondere abgeschlossene Theile des Ganzen der Erzählung geschieden werden können, wie denn auch öfters mehrere Balladen in einem Zusammenhange stehen. Bei vielen Volksliedern eignen sich nur die Refrains für den Chor, während die übrigen Theile des Liedes entweder nur von einer oder mehreren Solostimmen vorgetragen werden. Besonders gilt dies von jenen alten Balladen, in welchen das Volk durch den Refrain vertreten wird. Von mehreren schottischen und anderen Liedern, welche nicht Balladen sind, gilt dasselbe. Alle diese Lieder sind, so aufgefasst und ausdrucksvoll vorgetragen, von wahrhaft erhebender Wirkung.

Der Kunstunterricht auf Universitäten, den Hochschulen geistiger Bildung. War die Kunstbildung in den vorhergehenden Schulen insbesondere auf den praktischen Theil verwiesen, und wurde auf praktische Ausbildung und Vervollkommnung hingearbeitet, so soll hier der Schüler mehr mit den wissenschaftlicheren Theilen und Beziehungen, mit der Aesthetik, mit der Geschichte und Philosophie, überhaupt mit den höheren Ideen der Kunst bekannt werden, und damit soll das in den vorhergehenden Anstalten Gepflegte so weit, als die wissenschaftliche Bildung, als die Hauptaufgabe der Hochschulen es zulässt, zur Reife gebracht werden. Der Kunstunterricht erhält auf den Universitäten die mit denselben vereinbare und der früheren Bildung entsprechende Vollendung, auf dass hier, gleich wie in den vorhergehenden Anstalten, die wissenschaftliche und artistische Bildung sich zu einem Ganzen gestalte. Eine blos wissenschaftliche Bildung wäre in der That eine einseitige, und eben so wenig, als einen Künstler ohne wissenschaftliche Kenntnisse, kann man einen wissenschaftlichen Mann, ohne alle Begriffe von Kunst, einen wahrhaft gebildeten nennen. Ausgeschlossen soll aber das Praktische nicht bleiben, vielmehr soll es mit dem Wissenschaftlichen verbunden, immer von jenen höheren Gesichtspunkten aus betrachtet werden. So bleiben die Schüler forthin ausübend, und erhalten zugleich eine

lebendige Anschauung des mündlich Vorgetragenen und Gelehrten, welches dadurch nur eindringender wird. Alle trockene blosse Theorie ist unzweckmässig und ohne allen Erfolg, und besonders können hier die mehr technischen Seiten der Kunstlehre, welche eigentlich nur dem Manne vom Fach unentbehrlich sind, keine Stelle finden, da ja wissenschaftliche Berufsstudien vorherrschend auf den Universitäten cultivirt werden, da sie überdies wohl als die höchsten Bildungs-Anstalten, nach dem Stande der Dinge, aber nicht als wirkliche Künstlerschulen betrachtet werden dürfen, obwohl man schon sehr frühe diese Idee aufgenommen, indem hie und da der Tonkunst eine Lehrkanzel errichtet wurde. Es möchte in keinem Falle eine Methode die Bildung des Urtheils über Kunst mehr begründen, als die Verbindung von Belehrung und Ausübung, da jene durch die letztere erst recht fruchtbar wird. Die Jugend überhaupt hat es immer lieber mit lebendiger Darstellung, als mit todten, starren Regeln zu thun. Das Praktische werde einer gründlichen Analyse unterworfen und nach Grundsätzen beurtheilt, da jetzt nicht mehr wie in den vorhergehenden Anstalten, die Kunst einzig nach dem, wie sie uns in den Werken der Meister, der Zeiten, der Nationen gegeben ist, kennen zu lernen, sondern vielmehr die Erforschung ihres Wesens, ihres Grundes, ihrer verschiedenen Zweige und Gattungen unser Hauptziel ist. Zu den Studien letzterer Art rechnen wir die ausgedehntere Abhandlung z. B. des germanischen Volkslieds überhaupt oder des teutschen insbesondere, die Entwickelung des christlichen Kirchengesangs für sich, oder der Tonkunst des christlichen Occidents im Allgemeinen. Nicht weniger passender Stoff zu Vorträgen liegt in den Resten der älteren und antiken Kunst, über die Kunst der verschiedenen christlichen und nicht christlichen Völker, und zwar zur vorchristlichen und christlichen Zeit.

Viele der schönsten und interessantesten Volkslieder, welche den früheren untergeordneten Anstalten, als ungeeignet vorenthalten werden müssen, die meisten alten

Balladen und die erotischen Volkslieder, die freilich hie und da in's Derbe und Gemeine verfallen, und insofern auch hier unbeachtet bleiben sollen — dergleichen wir aber nicht immer gerade als das Achteste oder Ursprünglichste betrachten können — oft aber weit über vielen heutigen süsslichen, nichts sagenden oder buhlerischen Liebesliedern stehen, können jetzt ohne Anstände benutzt werden. Die auf uns gekommenen Lieder der Minne- und Meistersänger, der Troubadours, der Minstrels sind ebenfalls ein nicht unwichtiger Gegenstand des Unterrichts und vermögen ohne Zweifel einen deutlicheren Begriff von denselben zu geben, als alle Beschreibungen in literarhistorischen Werken *).

Bekanntlich werden die Universitäten von jungen Männern besucht, wesshalb auch ausschliesslich nur von Männergesangstücken die Rede sein kann. Von grossen, besonders älteren Meistern ist, sowohl für ein- als mehrstimmigen Männergesang beinahe Nichts geschrieben worden, und nur einzelne kleine Sätze, wie von Orlando di Lasso in seinen berühmten Busspsalmen, sind für zwei- und dreistimmigen Männergesang, was um so mehr zu bedauern ist, als diese wenigen Proben sehr werthvoll sind **). Manches ursprünglich für Frauenstimmen Geschriebene mag

*) Hier wäre eine genaue Angabe, wo solche Lieder, besonders der Troubadours und Minstrels in Anzahl zu haben sind, sehr willkommen gewesen.

D. Red.

**) Ausser den in der von mir herausgegebenen Partitur (Berlin, bei Cranz) der VII Busspsalmen des Lasso befindlichen hier von dem Herrn Verf. angeführten Sätzen, finden sich noch andre Compositionen für Männerstimmen desselben Meisters in der von seinen Söhnen unter dem Titel: *»Magnum opus musicum“* in München, 1604, bei *Nic. Henricus* veranstalteten Sammlung seiner sämmtlichen lateinischen Motetten. — Uebrigens kann hier auch Heinrich Schütz genannt werden, der gewiss zu den »grossen ältern Meistern« zu zählen ist

D. Red.

durch Herabsetzen in die Lage der Männerstimmen auch hier benutzt werden. Dasselbe kann mit Sätzen für Alto, Ten. I, Ten. II und Basso geschehen. Müssen ganze Gattungen von Tonwerken aus dem obenerwähnten Grunde übergangen werden, wie das Oratorium, bis auf sehr wenige Ausnahmen aus der neuesten Zeit, nur in gemischten Chören geschrieben ist, so soll dennoch der Lehrer, da die Schüler jeden Falls in den Vorschulen praktisch damit bekannt gemacht worden sind, den höheren und wissenschaftlicheren Theil jener hier nicht ausführbaren Werke nachholen und auf die bemerkenswerthesten Stellen, indem er dieselben dem Gedächtnisse zurück ruft, aufmerksam machen.

Zunächst wohlthätig und heilbringend wird der Kunstunterricht durch den Einfluss, welchen er auf das Leben auszuüben vermag. In dieser Hinsicht steht nun das patriotische Lied, welches den Theil der Jugend, auf welchem die grössten Hoffnungen und Ansprüche des Vaterlandes ruhen, für dasselbe begeistern soll: die Kunst wird das Mittel, und es ist in der That ein edles, reines, die Liebe für das Vaterland zu erwecken und zu erhalten. Das Beispiel andrer Völker und Nationen, das Vorführen ihrer Heldenlieder und Nationalhymnen wird, sobald man auf dem eignen Boden heimisch geworden, das Gute bedeutend fördern. Manche darunter sind ganz geeignet zu mehrstimmigem Gesange, andere nur für den Solosänger, und wieder andere für den *unisono* des Chors.

Der Kunstunterricht, in der Art aufgefasst, entspricht ganz und gar dem akademischen Leben und Geiste. Wie viel Schönes, Gutes, Grosses und Erhabenes kann dadurch angeregt werden! Und wäre es nicht der Bedeutung einer solchen Anstalt entgegen, ihren Schülern die höheren Ideen einer Kunst zu verschweigen? Die Tonkunst ist aber auf den Hochschulen bei weitem am wenigsten unter allen Künsten beachtet, während andere Künste, wie die Baukunst, die Bildhauerei, die Dichtkunst, ganz ausführlich unter der Alterthumskunde und Literaturgeschichte vorge-

tragen werden. Keine Kunst ist der andern so innig verbunden, als die Tonkunst der Poesie. Und sie wäre, schon in dieser Hinsicht, nicht werth, unter die höheren Lehrgegenstände gezählt zu werden, welche von Wichtigkeit für die Geschichte und richtige Auffassung der Poesie sowohl, als der Kunst des Alterthums überhaupt ist?

Von einer andern, praktischen Seite wird der höhere Unterricht in der Tonkunst durch die Nachweisung der Verwandtschaft der lebendigen Rede mit der Musik, worauf schon die ältesten Aussprüche über die Kunst deuten, zu einer sehr wichtigen Lehre des mündlichen Vortrags, der richtigen Betonung, des Ausdrucks der gesprochenen Rede, zur Lehre des Accents, des rhythmischen und des melodischen oder tonischen Theils der lebendigen Sprache. Diese Seite des Kunstunterrichts ist leider bisher gänzlich übergangen worden. Und doch ist es für das praktische Leben von grosser Bedeutung, wenn wir bedenken, dass wir daraus, abgesehen von aller Schönheit, den richtigen Ausdruck der Rede kennen lernen. Wie viele Redner gibt es, welche, da ihr angebornes Talent nicht ausreicht, ohne alle Modulation sprechen und daher trotz des geistreichen Inhalts ihrer Rede, durch die Monotonie des Vortrags so sehr ermüden! Wie nothwendig wird hier die Nachhülfe des Kunstunterrichts! Blosse Declamationsstunden aber werden weniger ihren Zweck erfüllen, weniger die Jugend ansprechen, als die Verbindung dieses Gegenstands mit der Musiklehre, weil darin gerade das Musikalische der Sprache, so wie der erste Grund aller Tonkunst liegt.

Die Idee, auf Universitäten die Tonkunst höher zu cultiviren und Lehrer für dieselbe zu bilden, ist eine schon sehr alte. Die Musik wurde im Mittelalter unter die sieben freien Künste gezählt. Ehrengrade in der Tonkunst wurden in England schon unter Heinrich II. verliehen, und unter der Regierung Jacob's I. wurde auf der Universität Oxford eine Lehrkanzel der Musik errichtet. Dass aber die Erfolge weit unter der Erwartung blieben, hat seinen

guten Grund in der Art und Weise, wie früher die Lehre der Tonkunst überhaupt behandelt wurde. Man betrachtete nämlich allein den mathematischen Theil der Kunstlehre, und vergass alle übrigen, höheren Beziehungen. In dieser Bedeutung erscheint sie unter dem Quadrivium (Arithmetik, Musik, Messkunst, Sternkunde) und diese Art der Behandlung nannte man **Speculation**, während sie doch nur einen Theil der speculativen Kunstlehre bildet.

Unter solchen Umständen aber konnte aus diesen Anstalten nichts **Grosses** hervorgehen, und die Pflege der Tonkunst auf Universitäten sank bis auf Nichts herunter; auf vielen existirt sie nicht einmal mehr dem Namen nach. Dies konnte doch nicht der Zweck der Versetzung der Musik unter die Lehrgegenstände der Hochschule sein. Vielmehr wollte man gerade die höhere Kunst und durch sie der höhern Bildung Pflege und Stütze zusichern. Wenn es daher an der verkehrten Auffassung des Gegenstandes lag, dass diese Absicht nicht erreicht wurde, so muss es um so mehr die Sache unserer Zeit sein, das Verlorne wieder zu gewinnen, das Versäumte nachzuholen, damit alle die vielen grossen Lobeserhebungen von hoher, vielseitiger, ausgebreiteter Bildung mehr als leere Worte werden.

Nicht minder wichtig, als die Erkenntniss des richtigen Verhältnisses der Kunst zu den verschiedenen Unterrichtsanstalten, ist die **Wahl der Lehrer** für den Kunstunterricht in den verschiedenen Schulen. Hat der Staat für die Bildung der Lehrer in allen wissenschaftlichen Fächern gesorgt, so ist desto weniger für die der Lehrer der Künste gethan, und nur auf den Kunstunterricht in den Volksschulen wird Rücksicht genommen in den **Volksschullehrerseminarien.** Wir wollen uns vorerst, gleichwie bei Besprechung des Unterrichts in den verschiedenen Schulen, hier nicht auf das einlassen, was ist, sondern vielmehr, was und wie es sein sollte. — Da, wie wir schon oben sagten, der Kunstunterricht in Volksschulen sich nicht über die Elementarbildung erheben kann, so finden wir es der Sache ganz angemessen, dass jener mit

den übrigen Lehrgegenständen in einer Person vereinigt sei. Nichts desto weniger muss jedoch die Kunstbildung des Lehrers eine gründliche sein, nicht aber in unwesentlichen und zwecklosen Dingen bestehen. Es ist hinlänglich, wenn der Volksschullehrer so viel, als nothwendig ist, um den Gesangunterricht zu leiten, die Violine, das Clavier oder die mit diesen verwandte Orgel — ein Virtuose braucht er auf keinem dieser Instrumente zu werden — spielen lerne. Nicht selten hört man klagen, dass nicht Zeit genug in den Seminarien neben den andern Lehrgegenständen sei, die Kunst zu cultiviren, und doch findet man so oft Gelegenheit zu bemerken, dass man dort ganze Orchester zu bilden sucht, während der praktische Unterricht eigentlich nur auf jene Instrumente und insbesondere auf den Gesang zu beschränken, dagegen die übrige Zeit auf die Geschichte und Literatur der deutschen Tonkunst mit Hinweisung auf das praktische Leben und insbesondere den betreffenden Standpunkt zu verwenden ist. Vorzüglich ist es der Anfang der teutschen, wie jeder nationalen Kunst, das Volkslied und dann das Lied im Allgemeinen, so wie die ächte kirchliche Kunst und besonders das teutsche Kirchenlied, womit der Seminarist vertraut gemacht werden muss. Endlich ist auch eine auf Grundsätze gebaute Pädagogik der Kunst unerlässlich.

Für die Realschule kann schon die Bildung des Volkslehrers nicht mehr ausreichen. Leider aber hat der Staat für diese und alle höheren Schulen keine Anstalt zur Bildung geeigneter Kunstlehrer. Wir haben nämlich für die Kunst nicht ähnliche Nationalinstitute, wie für die Wissenschaft; wir haben Universitäten, aber keine Conservatorien. — Der Kunstlehrer an der Realschule kann, da die Ausbildung der Schüler schon eine höhere ist, und daher auch von Seiten des Lehrers eine höhere Ausbildung und mehr künstlerische Tüchtigkeit, mehr Vertrautheit mit der Kunst verlangt wird, durchaus nicht durch einen Volksschullehrer ersetzt werden.

Die höhern polytechnischen Institute verlangen

nie mehr einen tüchtigen Mann, als dieselben an sich **schon** über jenen Anstalten stehen.

Der Gesangunterricht an **Handwerkschulen** mag **in Ermangelung** eines höheren Lehrers einem **gebildetan Volksschullehrer** anvertraut werden.

Den Gelehrtenschulen gehören nur solche Lehrer, **deren** Bildung sich über das ganze Feld der Kunst erstreckt; **welche** sich mit der Kunst des Vaterlands, wie auch mit **der** des Auslands vertraut und die Kunst überhaupt zu einem **höheren** Studium gemacht haben.

Nach den verchiedenen niederen und höheren Gelehrtenschulen lässt sich nur insofern ein Unterschied in der Wahl **der** Lehrer angeben, als für Gymnasien, Lyceen u. s. w. **mehr** auf das Practische eingehende, für Hochschulen aber **solche Leute** gehören, welche das Praktische mit den **Wissenschaften** in Verbindung zu setzen vermögen.

Aus der annoch bestehenden Mangelhaftigkeit der Besetzung der Kunstlehrerstellen an den höheren Schulen **geht**, auch abgesehen davon, dass dadurch allein die Kunst **erhalten** werden kann, schon deutlich hervor, wie nothwendig Nationalkunstinstitute sind. Eher wird auch diese **Mangelhaftigkeit** nicht gänzlich aufhören, als bis ein solches **Institut** in's Leben getreten ist. Konnte dies in Frankreich **geschehen**, warum sollte es in Teutschland unmöglich sein *)?

Wenn auch nicht, um einem allenfalls zu machenden **Einwurfe** zu begegnen, die Stelle eines Gesanglehrers an **einer** höheren Anstalt eine anständige Subsistenz abgibt, **so** kann doch solche leicht dadurch ermittelt werden, dass

*) Das Conservatorium in Prag und die musikalische Lehranstalt in Wien, welche durch die „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“ gegrundet ist, und, beiläufig erwähnt, wahl die reichste musikalische Bibliothek unter allen Instituten der Art, das Conservatorium in Paris nicht ausgenommen, besitzt, sind in Deutschland zu erwähnen. Auch Leipzig hat jetzt sein Conservatorium.

Die Red.

der Unterricht in andern Schulanstalten desselben Orts, wobei diese unmöglich verlieren könnten, ein und demselben Lehrer zugetheilt wird, worauf hin, sobald nur einmal die Sache mit Ernst und Nachdruck behandelt wird, gewiss ausgezeichnete Leute sich dem ausschliesslichen Kunstunterrichte in Schulen widmen würden.

Wir rathen, lieber pecuniär ein Opfer zu bringen, und den Kunstunterricht einem wahrhaft gebildeten tüchtigen Künstler anzuvertrauen, als ihn in schlechte Hände zu legen. Von Seiten einsichtsvoller Männer aber, die es begreifen, welchem verdienstvollen Geschäfte sie sich unterziehen, wie viel Gutes und Edles sie zu stiften vermögen, und welchen Einfluss sie auf die teutsche Jugend gewinnen durch die Verbreitung höherer Ideen der Tonkunst, von diesen steht zu erwarten, dass sie sich der guten Sache gerne widmen werden. Auf keine Art kann mehr für die Tonkunst an sich sowohl, als durch sie für die Menschheit gethan werden, als durch den öffentlichen Unterricht. Wir wollen es daher Jedem, der ein wahrer Künstler sein will, verargen, der, wo ihm eine solche Wirksamkeit werden kann, dieselbe nicht annähme, und ruhig zusähe, dass der höhere Kunstunterricht einem gewöhnlichen Dorfschulmeister, hie und da sogar aus persönlichen Rücksichten, übertragen werde, und somit dieser Theil höherer Bildung ganz und gar vernachlässigt sei.

Billig haben die Universitäten und sonstigen akademischen Lehranstalten ihren eigenen Lehrer der Tonkunst. Wir fragen jeden Einsichtsvollen, ob nicht eben so gut und noch eher eine Universität ihren Lehrer einer schönen Kunst, welche von den gebildetsten Völkern stets so hoch gehalten wurde, habe, als ihren Tanz-, Fecht-, Reit- und sonstigen Meister körperlicher Exercitien. Wenn finanzielle Rücksichten der Anstellung eines besondern Lehrers der Tonkunst entgegen stehen sollten, indem man sich vor einer zu grossen Ausgabe durch die Anstellung eines solchen Lehrers scheut und lieber das dazu verwendbare Geld zu Zulagen anderer Lehrer verwendet, so schlagen

wir, damit doch trotz dieses Sparsystems der Zweck der Universitäten auch in dieser Hinsicht erreicht werde, den schon oben angegebenen Mittelweg vor, den Kunstunterricht an **mehreren** Anstalten ein und demselben Lehrer zu übertragen. Dann muss freilich die Wahl auf einen in der Kunst allseitig gebildeten Mann fallen.

Ueber die innere Einrichtung des Unterrichts beschränken wir uns, da er mehr von den besonderen Umständen abhängt, auf folgende allgemeine Bemerkungen.

Wenn auch der Kunstunterricht in den bezeichneten verschiedenen Schulen gewöhnlich als untergeordnet angesehen wird, so soll er demungeachtet nicht vernachlässigt, vielmehr mit demselben Ernst und Nachdruck, wie die anderen Gegenstände gepflegt werden, damit die Sache nicht zur blossen Spielerei herabsinke und ohne allen Eindruck und edle Nachhaltigkeit an den Schülern vorüber gehe.

Ueberhaupt muss der **Kunstunterricht** ein **allgemeiner, gesammtverbindlicher** sein. Ist es dem Belieben der Lehrer anheim gestellt, die ihnen als talentvollste Schüler Erscheinenden auszuwählen und die übrigen zurückzustossen, oder ist es der Willkühr alles Kunstsinns, aller Einsicht entbehrender Aeltern freigestellt, ihre Kinder dem Kunstunterricht zu entziehen, da man oft schon in den untern Schulen einzig diejenigen Studien wünscht, welche dem Schüler dereinst das tägliche Brod abwerfen, so kann nimmermehr der Gesangunterricht als Lehrgegenstand einer **Schule** seinen Zweck erfüllen. Nur körperliche Leiden und Gebrechen, insofern sie sich nicht mit dem Singen vertragen, machen eine Ausnahme. Schüler mit weniger gutem Gehör werden nicht zu leicht entfernt, da sich dieser Uebelstand sehr oft in der Folge hebt. Anfangs mögen solche nur zum Zuhören angehalten werden. Für akademische Anstalten kann diese Verbindlichkeit des Besuchs des Kunstunterrichts in jener Art wohl nur auf die Theologie sich ausdehnen. Hat der Unterricht in den vorhergehenden Anstalten Eindruck auf die Schüler gemacht, so werden dieselben auch fortan sich gerne mit dem Gegen-

stande befassen. Im Gegentheile werden alle Massregeln, die man ergreifen wollte, zu keinem Resultate führen.

Für die mutirenden Schuler wird es vortheilhaft sein, dieselben anzuhalten, wenn auch nicht alle, doch gewisse Stunden des Unterrichts ihrer Abtheilung zu besuchen und mit Aufmerksamkeit demselben beizuwohnen und nachzulesen, damit nicht bis zu ihrem Wiedereintritt in die Reihen der Sänger das früher Erlernte vergessen werde.

Die Anlage einer guten, zweckmassigen Bibliothek ist ein Haupterforderniss einer jeden Anstalt. Wir haben schon oben die bedeutenderen Quellen berührt, welche zu benutzen sind. Sicher werden auch mehr bedeutende Werke im Druck erscheinen, sobald es nur einmal Ernst mit der Sache ist.

Auf akademischen Anstalten können, wie wir schon oben bemerkt, gemischte Chöre, und daher die bedeutendsten Werke der neueren, polyphonischen Kunst nicht gegeben werden. Ausser der dort angegebenen Vermittlung dieses Uebelstandes geben wir, insofern die Umstände der Sache günstig sind, noch einen andern Ausweg an. Wenn nämlich am Orte Familien von gutem Sinne und Geschmacke sind, so wird es nicht schwer werden, neben dem eigentlichen Unterricht einen „akademischen Verein für höhere Tonkunst" in's Leben zu rufen, an welchem sich jene Familien, Frauen und Tochter betheiligen werden. Ein solches Institut erscheint ausser dem nächsten Zwecke der Belehrung, noch dadurch vortheilhaft, dass es dem feineren, geselligen Leben der jungen Leute sehr förderlich sein wird.

In den niedern Volks- und zur Noth noch in den Handwerksschulen kann der Gesang mit der Violine, in allen übrigen Anstalten nur mit einem guten Pianoforte geleitet werden, da ausserdem die Begleitung zu unvollständig sein und den Gesang zu wenig unterstützen würde.

Das fortgesetzte Ueben der Urchoräle in den verschiedenen Anstalten, und zwar je nach dem Stande und der Aufgabe dieser in entsprechender Form und Bearbeitung

vorgeführt, ist in dreifacher Hinsicht wichtig. Der Choral ist wichtig als Urquelle alles christlichen Kirchengesanges, dann als solche nicht weniger für die Geschichte der Kunst, und endlich kann der Zweck der Ausbildung der Stimme durch das Tragen des Tones nicht einfacher und leichter erreicht werden, als eben durch die Uebung des Chorals. Anstalten für Schuler beider christlichen Confessionen machen wir, wo von der einen oder der andern Seite Anstände wegen der Confessionsverschiedenheit gemacht werden sollen, darauf aufmerksam, dass viele Choräle denselben gemeinschaftlich angehören.

Um die Einheit des Kunstunterrichts in den sämmtlichen Schulen zu fördern, um allenfalls entstehenden Mängeln abzuhelfen, um eine geeignete Controllo über ihn zu führen, ist es nothwendig, dass, wie für den wissenschaftlichen, so auch für den Kunstunterricht ein Mann von Sachkenntniss zu Zeiten sich von dem Stande des Unterrichts persönlich überzeuge. Leicht wird sich aber ein solches Amt für beide ohne den geringsten Anstand in einer Person vereinigen lassen, sobald nur unsere Schulmänner auf den höheren Lehranstalten Gelegenheit haben, sich auch in diesem Zweig des Unterrichts so auszubilden, wie wir oben ausführlich angegeben haben.

Viel ernsthafter und nachdrücklicher wird auch denn der Kunstunterricht betrieben werden, wenn die Vorstände und Lehrer der Anstalten durch erhaltene Kunstbildung Einsicht in die Sache haben, anstatt dass sie, wie jetzt nicht selten geschieht, sich um die als Nebenzweige betrachteten Gegenstände oft nur sehr wenig, oft auch gar nicht bekümmern, noch auf dieselben eingehen. In den höheren Anstalten sind es besonders die Philologen, welche leider nicht immer erkennen, was der Jugend Noth thut, und dass es auch ausser den alten Sprachen noch Dinge gibt, welche den Menschen zu veredlen vermögen. Wie kann überhaupt ein Gegenstand von den Schülern gewürdigt werden, wenn sie ihn täglich von der Beschränktheit der Lehrer verachtet sehen?

Die Frage, wie viele Zeit auf unsern Gegenstand verwandt, wie viele Lectionen gegeben werden sollen, ist ebenfalls wesentlich für das Gedeihen des Unterrichts. In Volksschulen ist es gewöhnlich leichter, eine Anzahl von Stunden, wenn auch nicht gerade alltäglich, anzuwenden, als in den höhern und Gelehrtenschulen, wo schon die Zeit viel mehr von speziellen Gegenständen in Anspruch genommen ist. Besonders eingeschränkt in dieser Hinsicht ist man in denjenigen höhern Anstalten, welche Classificationen verlangen: in den Mittelschulen. Nicht selten kommt es vor, dass in solchen Schulen auf eine Abtheilung nicht mehr als zwei wöchentliche Stunden verwendet werden. In diesem Falle rathen wir, den zwei niedern Abtheilungen halbe Stunden an vier Wochentagen zu geben, damit die Schüler in zwei Tagen mehr beschäftigt und in der Sache erhalten werden, als sonst mit zwei ganzen Stunden.

Die Pflege der Stimme darf der Lehrer nie aus dem Auge lassen. Die Stimmen dürfen nur nach ihrem natürlichem Umfange und ihrer Anlage und Kraft benützt, und weder zu hohe noch zu tiefe Sachen sollen denselben zugemuthet werden. Aeltere Werke mögen, wo es nöthig wird, durch geeignete Transpositionen der Stimme angepasst werden. Ferner ist darauf zu achten, dass die Stimmen nicht durch zu lange anhaltendes Singen ermüdet, und endlich, dass die Schüler bei den ersten Spuren der Mutation, von deren Eintritt der Lehrer sich durch öfter angestellte Proben mit den einzelnen Schülern überzeugen muss, von allen praktischen Uebungen so lange, bis der Lehrer durch ebenfalls zu diesem Zwecke angestellte Proben gefunden hat, dass die Crisis gänzlich vorüber ist, ausgeschlossen werden.

Für Institute, in welchen der Lehrer den Kunstunterricht und mit ihm die Begriffe von der Kunst selbst noch auf einer zu niederen Stufe findet, als dass die Schüler die Grossartigkeit und die Bedeutung der Kirchenwerke der alten, grossen Meister zu fassen vermögten, schlagen wir vor, nicht gerade mit diesen, sondern vielmehr mit

dem Oratorium, das unserer Zeit und Bildung, jedoch nicht der Richtung der Gegenwart sich nähert, anzufangen und planmässig zu dem ernsten Kirchenstyle überzugehen.

Der Lehrer halte streng an eine deutliche Aussprache, und zwar erstens, wegen des Gesanges an sich, da die Töne noch einmal so viel Klang haben und nur so gut gebildet werden können, und ferner, weil das Wort ein wesentlicher Theil des Gesanges ist, und eben so gut dazu gehört, als der Ton; zweitens, wegen der praktischen Vortheile, welche daraus für die Sprache des Lebens entspringen, weil hier die Ausbildung der Sprachorgane mit den Stimmorganen im Allgemeinen zusammen trifft.

Der Lehrer muss auf ein richtiges Verständniss der vorzutragenden Sachen im Allgemeinen sowohl, wie im Besonderen sehen, d. h. er muss den Schülern den Charakter des ganzen Tonstücks und eben so gut den Sinn der einzelnen besondern Sätze und Wendungen begreiflich gemacht haben, wenn ein wahrhaft seelenvoller, richtiger Vortrag möglich sein soll. Wir sind daher gar nicht dafür, die Schrift durch eine Menge von Zeichen des Vortrags, durch *cres.* und *decres.*, *p.* und *f.* u. s. w. zu überhäufen, und sogar in die Beobachtung dieser Zeichen das Wesen des guten Vortrags zu setzen. Diess wäre an sich immer nur die Form des Vortrags. Dieses blosse, sclavische Beobachten von Zeichen, was es werden muss, wenn nicht der Sänger mit ganzer Seele dabei ist, lässt immer noch kalt, so ausserlich gelungen der Vortrag auch sein mag. Hier ist die Erläuterung des Lehrers durchaus nothwendig.

Es ist anerkannt, dass in der Verbreitung der Geistescultur durch Schulen kein Land so weit voran geschritten ist, als Teutschland. Der bei weitem grössere Theil unsers Vaterlandes hat hinlänglich Volks- und Bürgerschulen; keine nur etwas bedeutendere Stadt ist ohne eine Gelehrten- oder eine höhere technische Schule, und ebenso gut ist für die höchste wissenschaftliche und technische Bildung durch

viele Hochschulen, Universitäten, Akademien und polytechnische Institute gesorgt.

Jeder Wahrhaft Gebildete und wahre Bildung Fördernde begreift, dass die Schulen, obgleich sie sich mehr oder weniger einem gewissen Kreise von Gegenständen insbesondere widmen, ihre Thätigkeit doch nicht in der Art beschränken können, dass nur eine besondere, einzige Seite der Fähigkeiten des menschlichen Geistes und Wesens zur Reife gebracht, die übrigen dagegen gänzlich ungeweckt und in einem Todesschlafe gelassen werden. So wäre es offenbar zum Nachtheile der Ausbildung des Menschen als solchen, nur auf die Verstandesbildung zu wirken und dagegen die des Gemüthes ganz und gar zu vernachlässigen. Man erweiterte daher den Wirkungskreis der Schulen, um neben der besonderen Bildung auch die allgemeine zu befördern. Den stärksten Gegensatz der blossen Verstandesbildung finden wir in der Bildung des Gemüths, und diese vorzugsweise in der Kunstbildung. Keine Kunst ist aber so geeignet, diesen Zweck in der Schule zu erfüllen, als die des Gesangs; die insbesondere durch das Zusammenwirken Mehrerer eigentliche sociale Kunst wird, und damit dem Wesen der Schule entspricht, wie keine andere; die endlich über alle anderen Künste volksthümlich geworden ist, was die ältesten historischen Zeugnisse beweisen: schon Tacitus erwähnt des Gesangs der alten Germanen; auch die Minne- und Meistersänger sind Zeugen. Das Wesen der Musik sagt es auch, dass keine Kunst so volksthümlich werden konnte, als diese: beim Gesange wird unmittelbar das Lebendige dargestellt, weil keine Kunst in dem Grade Kunst der Gegenwart ist, als sie, die in dem Zeitlichen sich bewegt und entwickelt; in dem Gesange wird endlich der ganze Mensch ergriffen, da Poesie und Musik in Wechselwirkung stehen.

So allein darf man die Einführung der Tonkunst in die Schule als: den Zweck des öffentlichen Unterrichts erfüllend, betrachten. Diess nur war auch die ursprüngliche Idee, von welcher man bei Aufnahme der Musik unter

die Lehrgegenstände ausging. Allein die Richtung und das Bedürfniss früherer Zeiten, der ganze frühere Zustand von Kunst und Künstlern, und insbesondere die Besetzung der Lehrerstellen durch Mönche gaben der Sache jene uns bekannte einseitige Richtung, worin selbst die protestantischen Schulen, lange, ja häufig noch bis zum heutigen Tage verblieben sind. Man beschränkte den Unterricht sehr bald auf die Uebung der eingeführten Kirchengesänge und vernachlässigte nicht selten darüber selbst die musikalische Elementarbildung.

Man überging viele andere edle Seiten, welche für den Menschen selbst ebensowohl, wie für die Kunst bedeutend sind. Man vergass, dass Natur, Volk, Sitten, Thaten und Begebenheiten so würdig in der Kunst dargestellt werden können. Mit kurzen Worten, man hob den Zusammenhang der Kunst mit dem Leben auf: diess der Hauptgrund aller Rückschritte, die geschehen sind. Doppelt bedauerlich aber ist es, dass, nachdem jene Zeiten längst vergangen, noch heute an vielen Orten der Uebelstand fortbesteht. Wer es damals an der Zeit, dass nur die Kirchenmusik geübt wurde, so muss man deren Geist einen einseitigen nennen. Es liefert den Beweis, wie sehr sich die Kirche der Kunst und des öffentlichen Unterrichts bemächtigt hatte. Wenn aber noch bis zur Stunde in unsern Schulen der Gesangunterricht sich auf das mechanische Einüben und Ableiern der gemeinüblichen Kirchengesänge, also auf das Nothdürftige der Kirche beschränkt, und nicht als Gegenstand der höheren Bildung betrachtet wird, so ist diess Grund genug, mit Nachdruck gegen solchen geisttödtenden Schlendrian anzukämpfen. Will man den Gesangunterricht aus dem einzigen Grunde der Uebung des gewöhnlichen Kirchengesanges in die Schule aufnehmen, so wird er nie den einer Schule allein würdigen Zweck der höheren Bildung erfüllen können, während er, in unserem Sinne aufgefasst, nicht allein jenem besonderen Gesichtspunkte nicht entgegen ist, sondern auch den Geist des wahren Christenthums durch Uebung eines wahrhaft frommen, er-

hebenden Gesangs mehr befördert, als wenn der Kunstunterricht als blosser, untergeordneter, äusserer Kirchendienst behandelt wird. Leider jedoch befinden sich viele niedere wie auch höhere Schulen in jenem traurigen Zustande. Leider vergisst man sehr oft über dem Hergebrachten, Gewohnten, über den alten Missbräuchen, alles Edlere, Höhere. Das ist aber immer die Folge der einseitigen Auffassung der Kunst, dass sie zur bedeutungslosen Formalität heruntersinkt. Wir sind weit entfernt, uns den hoffärtigen Künstlern und Kunstliebhabern anzuschliessen, welche auf die ihnen ganz eigenthümliche Auslegung des Satzes hin: „die Kunst solle sich nicht zur dienenden Magd erniedrigen", sie dem Leben und allem höhern, sittlichen Einflusse auf dasselbe entziehen, da wir im Gegentheile die wahre Kunst immer nur aus dem Leben hervorgegangen, wieder auf dasselbe zurückwirken sehen; allein wir widersprechen auch jeder Beschränkung der Kunst auf einen bloss äussern Zweck, wie dies allemall da vorkommt, wo sie selbst einseitig und niedrig behandelt wird, und für solche Fälle allein adoptiren wir jenen Ausspruch.

Das Gegenstück zu der früheren Besetzung der Lehrerstellen durch Mönche finden wir ebenfalls heute noch sehr oft in der oberflächlichen, häufig nicht einmal den allerersten Anforderungen entsprechenden, noch den beabsichtigten nächsten Zweck, der Führung des Kirchengesangs erfüllenden **Bildung der Lehrer**. Freilich wird in den Schullehrerseminarien sehr viel darauf gesehen, dass die Zöglinge sich in Erlernung verschiedener Instrumente vervollkommenen, um unter sich ein kleines Orchester bilden zu können. Dies ist nun an sich eine ganz gute Sache. Allein können nicht alle Seminaristen wegen gänzlichen Mangels entsprechender Vorbildung an solchen Uebungen Theil nehmen, und dann ist es nicht das, worauf es ankommt und worauf es bei der Bildung der Lehrer abgesehen ist.

Mit den allgemeineren Beziehungen der Kunst, mit deren Verhältniss zum Leben mache man die jungen Leute ver-

traut, anstatt sie mit Seiten derselben bekannt zu machen, welche ihrem künftigen Berufe nicht entsprechen. Wie jedoch kann die Bildung der Seminaristen ihren Zweck erfüllen, wenn oft die Kunstlehrer der Seminarien selbst ihren Standpunkt nicht erkennen.

Zu je höhern Anstalten wir uns wenden, desto mehr sehen wir die Mangelhaftigkeit in der Besetzung der Stellen der Kunstlehrer im Durchschnitte zunehmen, ja in den obersten Anstalten ist oft am wenigsten für den Kunstunterricht gethan. Nicht selten finden wir ihn auf den Mittelschulen beschränkten, einseitigen Subjekten übertragen. Wie lässt es sich rechtfertigen, wenn — und wir sprechen aus Erfahrung — der Gesang-, Schreib- und Rechenunterricht ein und derselben Person anvertraut wird, welche doch unmöglich allen diesen besonderen und gleichwelt auseinander liegenden Fächern entsprechen kann, um so mehr, da sie oft nicht einmal in einem derselben sich über die Mittelmässigkeit erhebt? Eine solche Anstalt soll in ihrem ganzen Umfange höhern Anforderungen entsprechen? Nimmermehr lassen sich damit die Interessen derselben vereinbaren; im Gegentheile ist dieser Zustand ganz geeignet, den Schülern, in den übrigen Gegenständen weiter gerückt, die Sache zu verleiden. Was kann aber den Regierungen, denen das Wohl der Staatsbürger obliegt, entgegen sein, hier die geeigneten Anordnungen zu treffen? Wie leicht wäre ihnen, eine Stelle für einen tüchtigen Lehrer zu gründen, und in Städten, wo doch immer mehrere höhere Schulen nebeneinander bestehen, den Kunstunterricht einer und derselben Person zu übertragen. Solche Verbindungen sind jedoch gewiss zweckmassiger, als die von ganz verschiedenen Gegenständen

(Schluss folgt im nächsten Hefte.)

Offener Brief an die Redaction,

bei

Gelegenheit einer bekannten Pianistin und einer unbekannten Componistin.

Von

HEINRICH PARIS.

Ich erinnere mich in diesem Augenblick nicht, in welchem der zahlreichen Bücher über Goethe's Leben, der allerliebst rührende Zug vorkummt, von dem ich stets sagen möchte wie der Jager in Wallenstein's Lager:

„Unter des Herrn grossen Thaten allen,"
„Hat mir immer das Stückchen besonders gefallen;"

nämlich wie er, nach der Aufführung eines Stückes von Michael Beer in Weimar, diesem den Comödienzettel nach Paris schickt und dazu sagt. „das Leben ist kurz; man muss einander einen Spass machen!"

Ja wohl ist das Leben kurz und der Spässe darin sind gar wenige. Wenn man aber zusieht, mit welcher Lässigkeit, Tragheit und Schläfrigkeit sich die meisten Menschen anstellen, sobald es sich darum handelt, ihrem Nächsten einen Spass zu machen, so sollte man eher glauben, der liebe Gott habe uns bestimmt, dreihundert Jahre zu leben auf dieser Erde und die Spässe regneten uns vom Himmel, gleich der Manna.

Und doch gehört, wie obiges Beispiel des grossen Mannes zeigt, (den die Kleinen einen „Egoisten" nannten, weil er nicht glaubte, nur in die Welt gesetzt worden zu sein, um seine grossen Schultern jedem Kleinen als Piedestal

zu leihen, dem es einfiel, daran hinauf klettern zu wollen,) doch gehört oft nur so wenig dazu, um seinem Nächsten einen Spass zu machen; — die kleine Aufmerksamkeit, die kleine Mühe, zur rechten Zeit und auf die rechte Art ein paar Worte zu sagen, ein paar Zeilen auf ein Blatt, oder ein Blatt in ein Postpaket, in einen Briefkasten zu werfen und dergl. mehr! —

Doch nein! Ich irre mich! Es gehört doch dazu sehr viel! Es gehört dazu nicht blos, dass man den Kopf auf der rechten Stelle habe, (den haben mehr Menschen auf der rechten Stelle, als man gemeinhin glaubt,) sondern, dass man das Herz auf dem rechten Flecke habe; dass man, wie es Goethe von sich sagen durfte: nicht egoistisch sei, weil man sich nie auf dem Neidhardt betreffen liess!"

Da dies Letztere das Einzige ist, was ich mir herausnehmen kann auch mir nachzurühmen, so erlaube mir die Redaction dieser Blätter ihre freundliche Einladung, der nach dem Hinscheiden ihres geistreichen Chefs so lange verwaist gewesenen Cäcilia, auch wieder ein bescheidenes Lebenszeichen meinerseits zu geben, dadurch zu beantworten, dass ich ein paar liebenswürdigen, musikalischen Talenten einen kleinen „Spass zu machen" suche, welche dies in dreifacher Beziehung wohl verdienen. einmal, weil es Frauen sind, denen in der ganzen Welt, aber in Deutschland noch mehr, als in der übrigen Welt, der Eintritt in das Kunstleben so ausserordentlich erschwert wird; dann, weil es ein paar wirkliche und wahrhaftige Talente sind: endlich, weil, wie alle wirklichen Talente, sie sich auch durch ächte Bescheidenheit auszeichnen.

Schon hat sie meine Ueberschrift bezeichnet; doch muss ich sagen, dass, wenn ich von der ersten spreche, dies eigentlich nicht sowohl ein Spass ist, den ich ihr, als einer, den ich mir mache, da sie freilich längst gekannt ist; denn es ist Niemand anders, als die geschätzte Pianistin der Frau Grossherzogin Stephanie von Baden, in dem freundlichen, kunstliebenden und gastfreien Mannheim.

Nichts desto weniger ist es mir Bedürfniss, Ihr auch noch vor der Welt für den seltnen Genuss zu danken, den sie kürzlich mir bereitet, durch ihren wahrhaft classischen Vortrag classischer Musik, eines Concerts von Hummel nämlich und der unsterblichen Ouvertüre von Mozart's Zauberflöte.

Solch einen stillen, innerlichen, wohlthuenden Genuss kann freilich nur derjenige so recht begreifen, dessen Ohren dazu condemnirt sind, in der lärmenden „Weltstadt" an der Seine nicht nur all den Lärm auf dem Piano auszuhalten, sondern auch den viel ärgern neben, hinten, über, vor und nach dem Piano, von all den Legionen berühmter, hoch- und höchstberühmter, grosser, grösserer und allergrössster Pianisten, deren das gesammte Europa sich alljährlich entladet, in jenem grossen Zauberkessel, wo alle uneuropäischen und aussereuropäischen Reputationen gebraut werden für beide Hemisphären.

Es ist ein altes, wahres Wort, dass der Mensch nur durch Schaden klug wird. Jch erinnere mich noch der Zeit, wo ich es dem guten Plato sehr übel nahm, dass er aus seiner Republik die Musik verbannt wissen wollte; ich gestehe aber, seit ich meinen Arbeitstisch in keinem Winkel der Erde mehr aufstellen kann, ohne dass nicht in jeder Minute des Tages meine mühsam gesammelten Gedanken wieder aus einander geklimpert würden, durch über, unter oder neben mir fünfzigmal wiederholte Clavier-Etuden, in denen fünfzigmal genau auf derselben Note *f* für *fis* gegriffen wird, von den ästhetischen Töchterlein tausend armer, im Schweiss ihres Angesichts arbeitender Staatsbürger, die vor allem bedürften, dass ihre Hemden geflickt würden, um mit ihrer Jahreseinnahme auszukommen, ohne Cassendiebstahl oder Actienschwindel; seit ich erlebt habe, dass die Kunst, andrer Leute Melodien wieder zu geben, — oder vielmehr sie ihnen wieder zu nehmen, indem man sie „variirt" nach seinem eignen Ungeschmack, nicht nur einen Stand, sondern bereits eine Kaste geschaffen im Staate, (und zwar die Haupt-, die Krieger-

kaste, die, welche unmittelbar nach den Bramînen kommt,) seitdem habe ich angefangen, mich mit dem alten Philosophen etwas auszusöhnen, and vor seiner Divinationsgabe mich in den Staub zu beugen; denn ganz decidirt haben demselben unsere heutigen Clavierconzerte vorgeschwebt, mit all dem neben, hinter, uber, vor und nach, wovon ich oben sprach. Der alte Herr scheint mir sehr wohl gewusst zu haben, warum sein Scharfblick all dies Geklingel und Geklapper aus seinem „idealen Staat" verbannte.

Ich glaube sogar, er hat dabei auch schon unsere heutige Architectur vorahnend im Geiste gesehen; welchegleichfalls die so höchst charakteristische Eigenheit hat, dass in dem Maas, als der Spectakel und das Getöse unserer Musik und überhaupt unsers ganzen Lebens zunimmt, die Solidität der Wände und Decken unserer Wohnungen abnimmt, so dass, Dank sei es dieser papier-maché-Baukunst, heut in der Zeit allgemeiner individueller Freiheit, Niemand mehr Herr in seinem eignen, sondern eigentlich nur unumschränkter Gebieter in seines Nachbars Hause ist, so lange bis ein tüchtiger Windstoss Beide unter den Trümmern ihres luftigen Castle begräbt.

Auch bin ich für mein Theil wirklich schon so weit gekommen, dass ich der Litanei, die um Abwendung aller Calamitäten bittet, gerne hinter „Krieg und Pestilenz" die Worte anfügen möchte: „und vor Claviervirtuosen bewahre uns, unser Herre Gott!" Wenigstens hoffe ich doch noch die Zeit zu erleben, wo die öffentliche Wohlthätigkeit endlich die Nothwendigkeit einsehen wird, so wie jede wohl polizirte Stadt ihr Nervenhospital hat, wo man die Kranken durch Musik heilt, in irgend einem abgelegenen Stadtviertel ein Hospital für vernünftige Leute zu erbauen, in das diejenigen sich zurückziehen können, die zuweilen ihre Gedanken brauchen für sich und Jeden, und wo umgekehrt das Reglement alle Musik verbietet, um die Gesunden nicht krank zu machen.

Erst seit ich zu Ehren der „fortschreitenden Civilisation" auf jeder Felsspitze, wo Gott uns einen freien Blick in seine

erhabene Natur vergönnte, die drei obligaten Erfordernisse unsers reisebesessenen Nomadenjahrhunderts habe etabliren sehen, ein Bierhaus, ein Harfenmädchen und ein Fremdenbuch, zu Erweckung der „Begeisterung" in den wandernden Pflegesöhnen Bettina's und der Musen, erst seit dem habe ich die hohe Weisheit der alten Söhne des h. Benedikt, in den „barbarischen" Jahrhunderten bewundern lernen, welche auf dergleichen Felsspitzen ein Kloster erbauten, mit einer Bibliothek, darin Zellen von dreifacher Mauerdicke, zum sichern Schutz gegen alle Arten von Wind und Gerassel.

Wenn irgend Jemand in unsrer Zeit des Bau- und Monumenteneifers den glucklichen Gedanken fasst, ein solches Felsennest als Hospitium für den gesunden Menschenverstand zu gründen, so sage ich ihm hiermit zum voraus die erste Subscription zu, und lege Beschlag auf die zu vermiethende Zelle; (denn, ich setze voraus, dass man begreifen wird, wie man, heutiges Tages, selbst in einem Kloster nicht mehr umsonst beherbergt werden kann, ohne schreienden Verstoss gegen den Zeitgeist). Je höher übrigens der Berg, desto besser; und wäre es am Ende der Brocken selber! Man ist, zum Glück, durch den vielen Schwefelgeruch, mit dem Kunst und Industrie uns umgeben, bereits einigermassen gegen die Idee gestählt, sich allenfalls auf den Blocksberg zu flüchten, um der Alternative zu entgehen, entweder von der schnaubenden Locomotive auszuruhen bei brüllender Musik, oder von der drohenden Musik in polternder Locomotive.

Nur Eines möchte ich den Herrn Clavierbändigern, (homerisch zu reden,) in tiefster Submission zu hoher und höchster Beachtung vortragen; es ist eine Subtilität, die man meinem, sehr geringen und subalternen métier geneigtest zu gut halten wird, das heisst, der Logik grammatischer Terminologie. Im Nehmen dieser Logik also, zugleich aber auch in dem ihrer eignen compromittirten Würde, möchte ich sie demuthsvoll bitten, sich künftig doch wenigstens umteufen zu wollen, und sich

nicht mehr Pianisten zu nennen, da dieser Ausdruck bekanntlich von *piano* derivirt, mithin notorisch die entschiedenste Satyre bildet, auf ihr grossartiges, dem Daherfahren des „Donnerers Zeus“ gleichendes, dämonisches Wüthen in der Tastatur.

In meiner Jugend, wo man das Fortepiano noch nicht kannte, sondern nur erst das Clavier, da hatte das gemeine Volk, für die, welche es spielten, einen sehr bezeichnenden Ausdruck, der mich beinahe an das *vox populi vox dei* erinnern möchte; denn es scheint mir auch etwas platonisch Vorahnendes darin gelegen zu haben; es sagte nämlich: „er schlägt das Clavier.“ Da nun die heutigen Virtuosen das Clavier nicht nur schlagen, sondern erschlagen, ja ihre Conzerte nicht mehr für voll angenommen werden können, wenn sie nicht einige Claviere unter sich todt geschlagen haben, so würde ich unmassgeblich vorschlagen, dass ein sich künftig Clavierschläger nennen, nach der linguistischen Analogie mit Trommelschläger. Dies wäre in jedem Fall eine rationellere Benennung.

Doch da dieser Ausdruck freilich nur deutsch ist, und nicht europäisch, noch weniger welthistorisch, so würde ich wenigstens rathen, ihn in den des allgemein verständlichen, musikalischer geformten Fortisten umzusetzen, ihr Instrument aber künftig auch nicht mehr ein Piano, sondern ein Forte zu nennen, so wäre doch eine richtige Terminologie vorhanden, sowohl in Bezug auf die Schlagenden, als das Geschlagene.

Ich begreife überhaupt nicht, wie unsre Väter darauf gekommen sind, nachdem sie das Fortepiano erfunden, bei der Abkürzung dieses Wortes grade der unbedeutendern Hälfte den Vorrang einzuräumen; — es müsste denn in der weisen moralischen Absicht gewesen sein, den Besitzern des Instrumentes ein leises *memento* darüber zu geben, dass in dieser Welt leider auf dem natürlichen Wege Alles sehr *piano* herzugehen pflegt, und daher alle Welt wohl thut, sich auch möglichst in allen Ansprüchen nur an das *piano* zu halten.

Diese Ideenverbindung führt mich zu meiner liebenswürdigen Mannheimerin zurück, denn ich kann versichern, dass diese wirklich eine Pianistin ist, in der doppelten Annahme des Worts.

Da ich nicht in's Concert zu gehen pflege, um zu hören, wie die Leute spielen, während sie studiren, sondern nur, um zu hören, wie sie spielen, nachdem sie studirt haben, so habe ich mir freilich keine *étude* von ihr vorspielen lassen, kann also auch nicht von fingerbrechenden und haarsträubenden Wunderwerken ihrer Virtuosität berichten, mit welchen übrigens sie eber wohl auch schwerlich ihre edle Zeit zu verlieren gesonnen sein möchte. Allein das seelenvolle, das geschmackvolle, das ununterbrochen harmonische Spiel, mit dem ich hier Hummel's Composition in seiner Weise wieder geben hörte, nachdem ich sie einst so erquickend und erfrischend von ihm selbst gehört, das machte mir, nach all dem modernen Toben und Brausen, ungefähr den Effekt, wie ich mir denke, dass Einem zu Muthe sein müsste, wenn man auf einer blumigen Wiese, an einem klar und hell dahinrieselnden Bach ausruhen könnte, nachdem man einen Seesturm überstanden.

Ich muss in unserm heutigen hyperbolischen *feuilleton-vocabulaire* oft von allerlei Instrumenten hören, die da singen; — ja sogar von einem *violon qui pleure* las ich schon. (Wahrscheinlich haben von dieser unglückseligen, thränenreichen Violine jene Variation-Instrumente, die wir Sängerinnen nennen, die neue Methode jenes gesungenen Schluchzens und geschluchzten Singens angenommen, das weder Gesang, noch Weinen ist, für welche frevelhafte Abwendung von der reinen Lehre des guten Geschmacks ich diese ketzerische Geige zu einem wohl verdienten *auto da fé* verdammen zu können wünschte.) Auf das Clavier nun angewendet, scheint mir dieser Ausdruck vollends ganz und gar unpassend; denn dem Clavier fehlt die Grundbedingung alles Singens, das Tragen, Halten und Schwellen des Tones, (das freilich unsre modernen

Singinstrumente und Singinstrumentinnen auch schon die preiswürdige Erfindung gemacht haben, *in jenes graziöse tremolo* umzusetzen, welches just eine schöne Mitte hält zwischen dem melodischen Meckern eines Zickleins und dem harmonischen Wiehern eines Pferdes.) Nächst dem aber repräsentirt das Clavier doch nur ein Orchester; Orchester aber singen und weinen nicht; sie schlagen auch nicht; am wenigsten erschlagen sie; sie spielen oder sie begleiten.

Indess will man einmal den Ausdruck des Singens brauchen für das Clavier, so bekenne ich, dass ich in neuester Zeit nur Henselt und die genannte Künstlerin hörte, bei welchen er mir noch einigen Sinn zu haben schien. Nur muss ich freilich hinzufügen, um Niemand zu nahe zu treten, dass ich nicht die gesammte clavierbezwingende Löwenmenagerie des Jahrhunderts zu hören das Glück hatte; — das ist heut zu Tage — *vu le nombre*, — bereits *matériellement impossible* geworden für einen irdischen Menschen und einen irdischen Geldbeutel.

Vorzüglich aber muss ich meine Freude aussprechen, von dieser Glücklichen, die noch als Kind auf Haydn's Schoos sass, (nämlich als wirkliches; das ist jetzt nöthig geworden hinzuzusetzen,) wieder einmal Mozart'sche Musik, mozartisch vortragen gehört zu haben; — etwas, das bald in Deutschland zu den vielen ganz verschollnen Traditionen gehören wird, deren Zahl in allen Fächern der Kunst, von Jahr zu Jahr immer mehr wächst.

Ich pflege gern allen Dingen Gerechtigkeit angedeihen zu lassen, selbst denen, die ich tadle oder verspotte, um ihrer Auswüchse willen. Daher soll es mir nicht einfallen, wie unsre *Ultra*-Deutschen, die „Italiener" verbannen zu wollen, von denen im Gegentheil alle Welt doch nun einmal nur ordentlich singen lernt; oder über die moderne Musik in Bausch und Bogen den Stab zu brechen, unter welcher sich Gottlob noch viel Schönes befindet. Alles hat seine Zeit und seinen Platz. Eben darum aber möchte ich endlich einmal ernsthaft fragen, ob es nicht an der

Zeit wäre, und ob Deutschland nicht Platz dazu hat, für Mozart's Musik, welche für die Deutschen grade dieselbe Bedeutung hat, wie für die Italiener ihr unsterbliches römisches *miserere*, ein Sanctuarium zu gründen, wo nichts aufgeführt werden dürfte, als Mozart's, oder Mozart's würdige altclassische Musik, mit Ausschluss aller lebenden Componisten, wo Mozart und wo altclassische Musik, an gewissen Tagen und unter gewissen Gesetzen, auf die jeder, ein geregeltes Leben führende Mensch eingerichtet wäre, ein für allemal, schlechterdings gegeben werden müssten, und zwar nur nach mozartischer Tradition, eben wie es die Römer halten mit ihrem *miserere* der sixtinischen Kapelle? (Ich müsste doch den ehrlichen, alten Zelter gänzlich missverstehen, wenn dies nicht sein edles Ziel gewesen wäre, bei seiner Singacademie, wo das ganze Jahr hindurch jeder Berliner wusste, den Charfreitag habe er den Tod Jesu von Graun zu singen oder zu hören, ohne dass dies ihm hätte durch den Aufruhr der ganzen Population kund zu werden brauchen, so wie jeder englische Tourist, der an den Pyramiden reist, nur Ostern in seinem Kalender nachzusehen braucht, um seine Reiseroute nach Rom zu bestimmen. Vernünftige Leute, die den Werth von Zeit und Geld kennen, machen ihr Zeit- und Geldbudget, so viel als möglich, voraus.)

Seitdem nun zu unsern hunderterlei anarchischen Zuständen auch der gekommen ist, dass es nicht mehr die Kapellmeister sind, welche die musikalischen Gesetze geben, sondern die schon oben erwähnten Singinstrumente, oder vielmehr die Instrumentinnen, seitdem reisst auch bei uns ein Vandalismus ein, im Executiren der classischen Musik, der im vollen Sinn des Worts eine wahre Execution derselben genannt werden kann. Wenn die heutigen Meister abgehetzt und abgeschrieen sein wollen, so ist das ihre Sache; sie sind Herrn ihrer Werke. Aber die Alten waren Herrn der Geigen dünkt mich, und so meine ich, sollte man doch wenigstens so viel Respect

vor ihren Partituren haben, wie man von unsern Schulknaben für die lateinischen *verba* verlangt, die man doch, meines Wissens, auch seit tausend Jahren nur lateinisch conjugiren lässt, nicht chinesisch, syrisch oder chaldäisch.

Ich habe Mozart'sche Opern wie Galoppaden abjagen hören, in *tempi*, wie sie Mozart gewiss nie in seinem Leben im Sinne gehabt; ich habe mozartische Arien verballhornen hören durch geschmacklose Gurgeleien, wofür die gurgelnde Instrumentin zu Mozart's Zeit unfehlbar wäre ausgepfiffen worden; ich habe von weinenden Violinen und singenden Clavieren Mozart'sche Melodien zu Kunststücken verarbeiten hören, die Mozart nicht von einer Orgelorgel unter seinem Fenster erduldet hätte; — kurz die Scandale, die ich an dieser Musik verüben hörte, sind nicht zu zählen; — und wohl zu merken, die, welche sie verübten, waren musikalische Notabilitäten, wie man sagt.

Jetzt möchte ich wissen, wozu wir für den Plebs die Statuen der Leute aufstellen, wenn die Notabeln nicht mehr wissen, wie sie mit deren Werken umgehen sollen?

Ich weiss sehr wohl, dass wir, Gottlob, treffliche Orchester besitzen, mit trefflichen Dirigenten zum Theil, mit vielen guten Chören, und hie und da auch einer Solostimme, die noch singen kann, (was ich singen nenne;) ich weiss auch, dass mit all diesen Elementen zuweilen aus dem Stegreif, aus Phantasie, aus Laune, ein sogenanntes Mozartfest gefeiert wird, wobei man in der Regel mehr trinkt, als singt, oder gar ein grosses Musikfest, was ich aber noch in einem ganz andern Sinne ein blosses Musikgelago nennen möchte, weil man dabei von dem Grundirrthum ausgeht, den Effekt durch die Quantität der Executanten zu erreichen, statt durch die Qualität, wodurch denn in letzter Instanz wieder nichts heraus kommt, als was bei allen unsern heutigen Erfindungen präsidirt — Lärm! — Daher begreift man, dass alles dies mir nicht genügen kann, für das, was ich meine, denn alles dies, selbst wenn es für den Moment gelang, bildet nur etwas Zufälliges, Schwanken-

des, Willkührliches; — ganz abgesehen von all den Störungen, welche diese musikalischen Völkerwanderungen ohne Ende in alle häuslichen und ökonomischen Verhältnisse bringen. Was allein der oben erwähnten unclassischen Anarchie steuern kann, nach meiner Ueberzeugung, das ist etwas streng Umgränztes, aber zugleich Stabiles, wie die Musik beim katholischen Cultus, nach dem Muster von Rom.

Die Italiener haben eigne Lehrstühle, um Dante zu erhalten, — leider muss man hinzusetzen, durch Commentiren, statt durch Lesen. (Gott behüte uns in allen Gnaden, vor so viel Lehrstühlen Goethe zu commentiren, als wir Universitäten haben!) Auch wir haben Lehrstühle, die Homer und Virgil in ihrer Reinheit erhalten — sollen wenigstens; Componisten aber, die commentirt man nicht; man sieht nicht ihre Werke in Museen mit einem Catalog in der Hand; Componisten muss man hören! Darum gehört uns ein Mozart'scher Lehrstuhl, das heisst, eine Mozartcapelle, ich wiederhole es, eine Kapelle exclusiv für classischen Styl bestimmt, und dessen Erhaltung zum allgemeinen Studium und zu allgemeiner Erbauung. Mozart ist unser musicalischer Goethe, und mich dünkt, ein solches Institut könne wohl schicklich unter sein Patronat gestellt werden. Zwar habe ich oft lachen hören über jenen russischen Hornisten, der auf die Frage, welches Instrument er blasse, antwortete: C! Ich bekenne aber, dass ich vor diesem würdigen Künstler stets eine grosse Achtung gehabt habe; denn am Ende kommt es doch in allen Positionen dieser Welt eigentlich nur darauf an, dass jeder sein C blase, und zur rechten Zeit blase, wenn der Himmel oder der Kantachu ihn eban an's C gestellt; denn nur dadurch allein gibt's ein Ensemble, eine Harmonie. Ich würde es als ein wahres Heil für die Musik ansehen, wenn ich als Wächter der Bildsäule in Salzburg einige Stimmen angestellt sähe, die auf eine ähnliche Frage nichts zu antworten hätten, als: ich singe die Donna Anna oder den Sarastro. Besser, doch nur ei-

nen Meister k e n n e n, als alle Meister s i n g e n und keinen singen k ö n n e n!

Dies bringt mich nun hinsichtlich des A und O aller Musik, nämlich der Kirchenmusik, von neuem auf meine Benedictiner zurück; nämlich auf meinen Jammer über jene, wie gewöhnlich alles Unvernünftige, im Nahmen der Vernunft ausgeübte Unvernunft des vorigen Jahrhunderts, die K l o s t e r s c h u l e n und ihre C h ö r e zu z e r s t ö r e n, statt sie zu r e f o r m i r e n. Alle unsre Singeacademien, Liedertafeln, Musikfeste, trotz dem vielen, wirklich Erfreulichen, was sie leisten, k ö n n e n doch nimmermehr jenen Verlust ersetzen; nicht nur wegen des schon angedeuteten Mangels an Stabilität überhaupt und dem vorherrschenden Dilettantismus, sondern hauptsächlich, weil es ihnen fast immer an tauglichen Subjecten für die S o l o - s t i m m e n fehlt; seit unser zeitgeistisches, absurdes Durcheinanderwürfeln von Theater und Kirche, den erbaulichen Zustand herbeigeführt hat, dass dieselbe *prima donna*, die heute vor den Lampen sich heiser schrie in der Liebeswuth einer Mänade, morgen vor der Orgel das Lob des Herrn singen muss, als Eva vor dem Sündenfall.

Als man im Theater selbst nur noch Gluck's Alceste oder Iphigenia sang, da konnte wenigstens eine Mara noch nebenbei begreifen, wie wohl Händel wollte am Grabe des Messias gesungen haben; allein unsern heutigen, auf den allerprofansten Opernspectakel dressirten Theaterkehlen auch noch die Bach'sche Passionsmusik zuzumuthen, das heisst doch wahrlich sich an diesen armen Kehlen selber und an der Christenheit Ohren zugleich, vorzüglich aber an — Bach versündigen!

AufK i r c h e n c h ö r e gehörenN o n n e n, oder wenigstens n o n n e n h a f t e, reine, der Kirchenmusik a l l e i n, oder doch v o r z u g s w e i s e gewidmete Stimmen.

Ich höre neuerlich von frommen Anstalten reden, um junge Damen Theologie studiren zu lassen, und sie als Heidenbekehrerinnen in alle Welt auszusenden; mich dünkt, wir hätten Heiden genug bei uns zu bekehren und durch

Singen dürften diese Damen dabei weiter kommen, als durch Predigen; jedenfalls aber wäre es bequemer und nebenbei noch etwas decenter, sie daheim zu verwenden zur Ehre Gottes, als Kirchensängerinnen. In solchen schlecht und züchtig angethanen Chören könnten zwölf anständige Frauen eine bescheidene Existenz finden, mit dem, was unser wahnsinniger Luxus für die unbescheidene Existenz einer einzigen, oft unanständigen und ungebildeten *prima donna* wegwirft, und selbst in den Aeusserlichkeiten der geistlichen Conzerte könnten sie uns von jenem, ebenfalls neuerlich eingerissenem Aergerniss befreien, dass nackte Ballschönheiten in Atlas und Diamanten uns die Passion des Herrn vorsingen dürfen, — eine Unschicklichkeit, die ich schon einmal in diesen Blättern rügte. Allein so hat unsre Frivolität und unsre kindische Theatersucht bereits alle sittliche Begriffe bei uns aus den Fugen getrieben, dass wir den weiblichen Genius schlechterdings nirgends anders hinzustellen wissen, als auf die Bretter, — wie weiland die Sansculotten ihre Göttinen der Vernunft! — Ich deute hier nur an; wollte ich meine Idee entwickeln, so müsste ich ein Buch schreiben.

Die Engländer, die in allem sehr practisch zu sein pflegen, und sich besonders auf das Benutzen fremder Früchte ganz vortrefflich verstehen, haben, wenigstens in protestantischer Form, die Sache der Klosterschulen conservirend, ihre aparten Oratoriensängerinnen und Conzertistinen, die sich mit dem Lappen- und Flitterwerk des Theaters nicht zu befassen brauchen, und wer erinnert sich nicht noch mit Vergnügen in Deutschland der zwei brittischen Perlen dieser Art, der ächten Kirchen- und Glockenstimmen von Mistress Schaw und Miss Novello?

Machte mir nicht die Schonung eines, bei unsrer kritischen Taktlosigkeit sehr natürlichen Widerwillens gegen die Oeffentlichkeit, ein unwillkührliches Schweigen zur Pflicht, so würde ich hier zwei musikalische Sterne erster Grösse anführen, deren gediegene Bildung und seltener Geschmack, an den rechten Platz gestellt, der Kunst von

dem entschiedensten Vortheil sein könnten; die übrigens Jedermann, der sie kennt, hier sogleich erkennen wird, und die ich schon einmal, (bei Gelegenheit der Aufführung des „Paulus“ in Dresden,) in diesen Blättern erwähnte, als der „musikalischsten Frauen, die ich kenne,“ obgleich ich damals nicht ahnte, dass dieser musikalische Sinn noch einmal weiter hinaus treten würde, als in den bewundernden Freundeskreis.

Nur selten pflegt es vorzukommen, dass ein und dasselbe Talent von Vater auf Sohn, von Mutter auf Tochter sich vererbt; da dies aber hier grade im vollen Sinn der Fall ist, so kann ich zwar wohl begreifen, dass die Mutterliebe eine doppelte Befriedigung darin suche und finde, sich selbst vor dem Verdienst des unter ihrer Leitung aufblühenden Talents in den Hintergrund zurück zu ziehen; doch bekenne ich, dass es mich etwas kostet, mich auch dieser weisen Bescheidenheit zu bequemen und nicht ein paar Exclamationen des Enthusiasmus laut werden zu lassen, bei der Erinnerung an die musikalischen Genüsse, welche einst dieses von Polyhymnia wahrhaft auserwählte Haus mir bot.

Indessen, was ich wenigstens glaube, als Prophezeihung aussprechen zu können, die hoffentlich nicht zu Schanden werden wird, das ist, dass die jetzt noch unbekannten Compositionen dieses jüngern Talentes, welche nächstens versuchsweise veröffentlicht werden sollen, einen wirklichen Beruf zur Kunst darthun werden, — nämlich zur einfachen, natürlichen, reinen. —

Dies ist es nun, warum ich mir, ebenfalls mit Goethe zu reden, den unschuldigen Spass nicht versagen konnte, auf diese Erscheinung im voraus aufmerksam zu machen, damit, wo möglich, auch diese jugendliche Muse bei ihren ersten schüchternen Schritten mit Freundlichkeit und Nachsicht aufgenommen werde.

Vorerst ist natürlich nur von ihren Liedercompositionen die Rede; doch weiss ich auch von Versuchen in geistlicher Musik, und diese Versuche allein bekunden wenig-

stens ein Streben nach dem Höheren, das der Aufmunterung werth ist. Dass übrigens diese Erstlingswerke für Kenner vielleicht noch manches zu wünschen übrig lassen, das liegt in der Natur der Sache und das will ich sehr gern glauben; allein, da ich doch zuweilen so glücklich war, mit meinem Laieninstinkt ein Talent zu errathen, das später wirklich auch von Kennern als ein solches anerkannt wurde, so sollte es mir eine wahre Freude sein, abermals von diesen das Prognostikon bestätigt zu sehen, was ich glaube diesem jungen Talente stellen zu können *).

*) Die in Rede stehenden Compositionen sollen seiner Zeit in diesen Blättern angezeigt werden.

D. Verf.

Ueber den in den gedruckten Sammlungen *Joh. Seb. Bach*'scher Choräle befindlichen Choral: „Welt ade! ich bin dein müde“ — und über eine Fuge, die irrthümlich für eine *Beethoven*'sche ausgegeben ist.

(Mit einer Notenbeilage.)

Der fünfstimmige Choral: „Welt ade! ich bin dein müde“ findet sich nicht nur in der ersten Ausgabe Joh. Seb. Bach'scher Choräle, die unter dem Titel: „Johann Sebastian Bach's vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von C. P. E. Bach,“ in Berlin und Leipzig 1765 und 1769. (2 Theile in quer Folio) erschien, und in welcher Th. II. pag. 81, Nro 154 steht, sondern auch in einer späteren Quartausgabe, (Leipzig bei Breitkopf, 1784 – 1787 in 4 Theilen) Th. II. pag. 86. Nro 150, dann noch in der Ausgabe vom Jahr 1831, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, und endlich wieder in der von Herrn C. F. Becker besorgten Sammlung, Leipzig, in 6 Lieferungen, bei Robert Friese, in 8.

In der Vorrede der ersten Ausgabe zeigt C. P. E. Bach auf 4 Choräle hin, die nicht von seinem Vater Sebastian Bach herrühren; in der Vorrede der zweiten Ausgabe heisst es, dass die bei dem vorigen Drucke eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden, und dass die nun abgedruckten alle von Joh. Seb. Bach sind.

Hiernach wäre also der fünfstimmige Choral, oder doch die Bearbeitung des Chorals: „Welt ade! ich bin dein müde“ von Joh. Seb. Bach, als dessen Werk er auch noch in der Becker'schen Ausgabe mit aufgenommen ist.

Es herrscht hier indessen ein Irrthum, der sehr leicht nachzuweisen ist, weil eben dieser Choral sich bereits in einem Gesangbuche befindet, welches unter folgendem Titel erschien: „Neu Leipziger Gesangbuch, von den schönsten und besten Liedern verfasset — mit 4, 5 und 6 Stimmen, deren Melodeyen theils aus Johann Hermann Scheins Cantional und andern guten Autoribus zusammen getragen, theils aber selbsten componiret — mit Fleiss verfertiget und herausgegeben von Gottfried Vopelio, etc. etc. Leipzig, 1682 in 8., also drei Jahre vor Joh. Seb. Bach's Geburt!

In diesem Gesangbuche steht der fragliche Choral auf Seite 947 u. ff., und zwar mit der Angabe des Namens: „Johann Rosenmüller," wie er hier in der Beilage A. mitgetheilt wird. Aus einer Vergleichung desselben mit der von Herrn C. F. Becker gegebenen Notation (am a. O. Seite 176. Nro 111.), welche mit der in den weiter oben genannten Ausgaben übereinstimmt, ergiebt sich, dass sich manche Veränderungen in diesen Choral eingeschlichen haben. Vrgl. die Beilage B.

Es fragt sich nun: wie ist dieser Choral als ein Werk des Joh. Seb. Bach in die Sammlung seiner Choräle gekommen, und dann: durch wessen Feder sind die Abweichungen vom Original entstanden? Zur Beantwortung der ersten Frage konnte man vielleicht anführen, dass es möglich sei, Joh. Seb. Bach habe diesen Choral gelegentlich abgeschrieben, wie denn auch manche Compositionen anderer Meister, von seiner eigenen Hand copirt, vorgewiesen werden können; dann habe ihn C. Philipp Emanuel Bach unter seines Vaters Nachlass gefunden, und ohne weitere Prüfung *bona fide* als eine Arbeit desselben mit in der erwähnten Sammlung aufgenommen. — Woher aber die Abweichungen vom Original? Diese Frage kann, wenn auch nicht nach ihrem ganzen Umfange, doch wenigstens wohl dahin beantwortet werden, dass die Abänderungen nicht alle von Joh. Seb. Bach herrühren, der sicherlich eines Rosenmüllers Arbeiten besser zu schätzen wusste,

als dass er hätte offenbare Verschlechterungen hinein corrigiren sollen. Für eine Verschlechterung ist wenigstens die Abänderung des zweiten Soprans im 7. Takte des Originals zu halten, wo statt der vierten Note (d), das um eine Quarte tiefer liegende (a) genommen ist, so dass nun der Bass mit dem Sopran in Quintenparallelen fortschreitet, und die Quarte auf der Cadenz frei eintritt, welche im Original vorbereitet ist. Eine andere wesentliche Abweichung vom Original ist die Veränderung der Vorzeichnung, wodurch an manchen Stellen die ursprüngliche Tonalität ganz verdrängt wurde; so z. B. ist das C dur des dritten Taktes im Original nun in C moll verwandelt. Unter mehreren anderen Abweichungen, (in der Beilage A allenthalben mit einem * angedeutet) sind einige mehr oder weniger wesentlich, jedenfalls aber willkürlich.

Der Umstand nun, dass sich unter den Joh. Seb. Bach'schen Choralen vorläufig einer gefunden hat, der von einem andern Meister ist, hat neuerlichst eine genaue Prüfung mancher andern Choräle in der erwähnten Sammlung veranlasst, und sehr bald zu dem Resultat geführt, dass Joh. Seb. Bach manchen Choral entweder mehrmals und verschiedenartig bearbeitet, oder dass C. P. E. Bach bei der Herausgabe der Choräle seines Vaters allerlei mitunter sehr auffallende Abänderungen gemacht hat. Nach einer angestellten Vergleichung einer nicht geringen Anzahl der gedruckten Choräle mit den von J. S. Bach in eigener Handschrift hinterlassenen, ergab sich, dass nur sehr wenige der gedruckten Choräle mit dem Originalmanuscript übereinstimmen. Um dies näher zu erörtern, mit den nöthigen Beispielen zu belegen, und um endlich eine möglichst korrekte Ausgabe vieler, aber leider nicht aller von Joh. Seb. Bach gesetzten Choräle, den Verehrern des grossen Meisters nicht länger vorzuenthalten, ist bereits von einem der Sache ganz gewachsenen Mann Hand angelegt worden. Natürlich wird dies unter Angabe der vorhandenen Originalquellen geschehen, so weit diese nämlich zur Einsicht vorgelegt werden können. Zu einem

solchen Unternehmen wäre es nun allerdings wünschenswerth, wenn die Besitzer von den Joh. Seb. Bach'schen Originalhandschriften der Kirchencantaten und solcher Compositionen, in welchen sich seine einfach, nicht im verzierten oder im fugirten Contrapunkt behandelten Chorale befinden, der Redaktion dieser Zeitschrift gefälligst ein Verzeichniss mittheilen wollten. Auf diese Weise nämlich könnte nicht nur die erwähnte Sammlung um so umfangreicher, sondern es könnte auch der Anfang gemacht werden mit einem Cataloge sämmtlicher Joh. Seb. Bach'scher Compositionen.

Der zweite in der Ueberschrift dieser Zeilen angeregte Gegenstand: eine Fuge, die irrthümlich für eine Arbeit Beethovens ausgegeben wird, erfordert nur wenige Zeilen, um das Falsche dieser Angabe vom Wahren zu unterscheiden.

In der zweiten Ausgabe der „Lehre von der musikalischen Composition" des Herrn A. B. Marx heisst es Seite 591: „Unsere Ansicht von dem mindern Werthe der Con-„trapunkte in None bis Quardezime wird durch die Ver-„suche bestätigt, zu denen Beethoven in seiner Studien-„zeit bewogen worden ist. Er hat eine Fuge in der Dezime „— — schreiben müssen: aber der Satz hat, — wie hier „schon der Anfang bezeugen mag — (nun folgt im Texte „das Beispiel in Noten) keinen künstlerischen Werth, und „es ist nicht einmal anzunehmen, dass er den Schuler wei-„ter gefördert, zu seiner Ausbildung beigetragen hat," u. s. w.

Damit nun dieser Irrthum, wozu die Nichtkenntniss des „Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux" und Seyfried's unverzeihliche Flüchtigkeit bei Herausgabe der „Studien Beethovens" verleitet hat, nicht weiter nachgesprochen wird, damit auch Beethoven nicht länger der Gegenstand ungerechten Tadels von Seiten solcher Schüler bleibt, die blindlings auf die Worte ihres Meisters schwören, folge

hier die ganz kurze aber hinreichende Bemerkung, dass die von Herrn A. B. Marx kritisirte Fuge, die ihm für Beethovens Arbeit gilt, nicht von Beethoven, sondern von dem alten Johann Joseph Fux ist, und in dessen bekanntem Lehrbuche (Wiener lat. Ausg. von 1725, Seite 191 — in der zu Leipzig 1742 erschienenen deutschen Uebersetzung, Tab. XXXV.) als ein ganz passendes Beispiel vorkommt. Wenn es darauf ankäme, so liessen sich in der Seyfried'schen Ausgabe noch andre ähnliche Versehen nachweisen; vorläufig galt es hier nur die Fuge von Fux.

S. W. D.

Recensionen und Anzeigen.

Die Kunst des Fagottblasens, oder. Vollständige theoretisch-praktische Fagottschule von *Carl Almenräder* (mit deutschem und französischem Text.) 129 Seiten in gross Fol. mit mehreren Kupfertafeln und Tabellen. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei *B. Schott's Söhnen.* Preis 8 fl. 24 kr.

Die Herausgabe einer vollständigen Anweisung zum Fagottblasen ist schon seit langer Zeit Bedürfniss gewesen. Seit dem Erscheinen der zu ihrer Zeit sehr in Gebrauch gewesenen, aber längst schon nicht mehr ausreichenden *„Méthode nouvelle et raisonnée pour le Basson, par Ozi," Paris 1788,* die auch in einer deutschen Uebersetzung verbreitet wurde, ist weiter kein erhebliches Lehrbuch zur Erlernung des Fagottblasens geschrieben. Die im Laufe der Zeit gemachten Verbesserungen des Instrumentes, unter welchen der bedeutend erweiterte Tonumfang und eine erleichterte Praktik mancher zu Ozi's Zeit und selbst noch später unausführbarer Tonverbindungen und schneller Intervallen folgen, die oberste Stelle einnehmen, sind nur dann und wann gleichsam gelegentlich in einer oder der andern musikalischen Zeitschrift besprochen worden, aber nicht so zur allgemeinen Kenntniss der Fagottisten gekommen, wie es wohl hätte der Fall sein sollen. Manchem Künstler oder Orchestermitgliede fehlte es daher an Gelegenheit, in Ermangelung eines routinirten Lehrers, sein Instrument genau kennen zu lernen, sich genau von dem zu unterrichten, was auf demselben geleistet werden kann, und wie man am zweckmässigsten zu dem nöthigen Grade technischer Vollkommenheit gelangt; aber nicht die ausübenden Künstler allein, sondern auch wohl Componisten fanden sich in Verlegenheit gesetzt, wenn es darauf ankam, mit gehöriger Sachkenntniss für den Fagott zu schreiben; es lassen sich hier Fälle anführen, wo Unkenntniss der

Sache sie verleitet hat, dem Spieler Sachen zuzumuthen, die der Natur des Instrumentes zuwider, daher auszuführen unmöglich sind, und die nicht selten ihren subordinirten ausübenden Capellisten als eine Lächerlichkeit erschienen.

In den kurzen, meistens ganz oberflächlichen und sogenannten „Lehren der Instrumentation" oder in den „Anweisungen zur Kenntniss aller im Orchester gebräuchlichen Instrumente," findet man höchstens nur den Tonumfang der Instrumente angezeigt, also keine vollständige Belehrung. Wenn nun bei einem solchen allgemein fühlbaren Mangel an einer umfassenden und ausreichenden Anweisung zum Fagottblasen und was hiermit in Verbindung steht, ein so anerkannter Meister des Instrumentes, als der leider kürzlich verstorbene Carl Almenräder, der sich die Verbesserung und möglichste Vervollkommnung des Instrumentes selbst, wie auch seiner Behandlung, zur Lebensaufgabe gemacht hat, endlich seine durch vieljährige Versuche gewonnene Resultate in dem vorliegenden Werke leichtfasslich und übersichtlich zusammen stellt, so darf man schon bei Nennung des blossen Namens mit Grund erwarten, dass nunmehr eine bisher vorhandene wesentliche Lücke des Musikunterrichts vollständig ausgefüllt worden ist.

Nach einem kurzen „Vorbericht," in welchem der Vrf. sich über die „Vernachlässigung des Fagottstudiums" ausspricht, und schliesslich seine vorliegende Arbeit mit rühmenswerther Bescheidenheit einen „Versuch eines geordneten Lehrbuchs für das Fagottspiel" nennt, den er „nur sehnüchtern einer gütigen Nachsicht zu empfehlen wagt," beginnt das Werk selbst, welches zwanzig verschiedene Capitel enthält.

Im ersten Cap. „Ueber die verschiedenen Arten der jetzt gebräuchlichen Fagotte" wird die Stimmung des gewöhnlichen Fagotts angegeben, und hiernach auch (mit Berichtigung irriger Ansichten im mus. Universal-Lexicon, Art. „Fagott") über den Quint- und den Contra-Fagott, endlich auch über den kleinen im Orchester nicht mehr üblichen Quartfagott das Nöthige mitgetheilt. Das zweite Cap. „Ueber die Körperstellung beim Fagottspiel" (mit beigefügter Zeichnung) gehört eigentlich zum vierten: „Ueber die Haltung des Fagotts" und hätte daher erst später folgen sollen. Beide Capitel sind sehr vollständig ausgearbeitet. Das 3. Cap. handelt „Ueber die Benennung der einzelnen zusammengesetzten Theile des Fagotts und der

an demselben befindlichen Klappen *). Cap. 5. „Von dem Ansatz und dem Zungenstoss." Den letztgenannten Gegenstand bespricht der Verf. sehr genau, indem er den „harten" und „weichen" unterscheidet und zum Hervorbringen des ersten anempfiehlt, die Zunge so zu bewegen, als zur Aussprache des „weichen D" nöthig ist, während sie beim harten Zungenstosse den „harten Buchstaben T" aussprechen soll. In der Notenschrift bediene er sich, um den verschiedenen Zungenstoss zu unterscheiden, für den weichen, kleine senkrechte Striche, hingegen für den harten nur Punkte über oder unter den Noten. Cap. 6. „Belehrung in den ersten Uebungen des Fagottspiels, mit einer vorhergehenden allgemein zu befolgenden Regel." Diese Regel bezieht sich auf die Zubereitung des Rohrs vor dem Blasen, und dann auf das sogenannte feste Tonhalten, „so dass er weder nach der Höhe, noch nach der Tiefe zuschwankt." Dann folgen in diesem Capitel kurze Uebungsstücke mit besonderer Rücksicht auf die verschiedenen Zungenstösse bei gehaltenen Noten, und auf die Kunst, mehrere Noten mit einander gebunden vorzutragen. Endlich ist noch eine sehr übersichtliche Tabelle angefügt, auf welcher 1) der heutige Tonumfang, und 2) angegeben ist, durch welche Griffe jeder einzelne Ton, auch mancher von diesen in verschiedener Art, und auch auf verschiedenartig construirten Fagotten hervorgebracht wird. — Nach dieser Tabelle erstreckt sich der Tonumfang des gewöhnlichen Orchesterfagotts vom Contra B bis zum zweigestrichenen b **). Da der Vrf. sehr richtig voraussetzt, dass

*) Der Name „Fagott" wird aus dem Italienischen abgeleitet, wo Fagotto so viel als eine Bündel bedeutet. Die einzelnen Theile des Fagotts können nämlich auseinander genommen, und in einen Bündel zusammen gepackt werden.

**) Vergleicht man hiemit folgende Angabe von Mattheson: „Das Neu-eröffnete Orchester" pag. 269, die im Jahre 1713 erschien, so stellt sich der im Eingange dieser Anzeige berührte Tonumfang des Fagott's recht deutlich heraus. Die angeführte Stelle heisst: „Der stoltze Basson, *Basse de* „*Chormorne, ital. Fagotto, vulgo Dulcian,* ist der ordinäre Bass, „das Fundament oder Accompagnement der Hautbois. Er soll „zwar leichter zu spielen seyn, als jene, weil er eben nicht „dieselbe Finesse, noch Manieren (aber wohl andere) erfordert; allein, wer sich darauf signalisiren will, wird auch „schon, insonderheit in der Höhe, Zierlichkeit und Ge„schicklichkeit seine volle Arbeit finden — — Der Am„bitus des Bassons begreift drittehalb Octaven vom (grossen)

nicht alle Fagottisten ein nach seiner Angabe gefertigtes Instrument besitzen, so berucksichtigt er auch in der angeführten Tabelle solche Fagotts, die von dem seinigen verschieden construirt sind. Das 7. Capitel umfasst 32 Seiten, und enthalt „Zweistimmige Vorubungen zu den Tonleitern und den verschiedenen Intervallen-Fortschreitungen.“ Der erste Theil dieser gut geschriebenen Uebungen, „welche sämmtlich in den für den Fagott leichten Tonarten gesetzt sind, dient dazu, den Schüler auf die eigentlichen Tonleiterubungen vorzubereiten, damit er nicht in die Nothwendigkeit versetzt wird, bei denselben mit einem Mal zu viel neue Griffe sich aneignen zu müssen.“ Der zweite Theil: „die nun folgenden Tonleiter-Uebungen bezwecken hauptsächlich, den Schüler durch fleissiges Einstudiren derselben, mit den verschiedenen Griffen für einen und denselben Ton vertraut zu machen, um, wo es erforderlich ist, bald diesen, bald jenen Griff anzuwenden, wodurch es ihm möglich wird, in den schwierigsten Tonarten leicht, fliessend und rein zu spielen. Obschon diese Studien in manchen Tonarten anfangs einige Mühe kosten, so wird der Schüler doch bei fortgesetzter täglicher Uebung bald in den schwierigsten Tonarten, als E, H, Ces und Des (dur) oder cis, gis, f, b und es (moll) durch die Vortheile, die er nun kennen gelernt hat, seinen Fleiss belohnt finden.“ Dies Capitel ist durchweg von der grössten Wichtigkeit, weil es, wie aus den Beispielen hervorgeht, zu einer bisher selbst von ausübenden Kunstlern und manchen Componisten gar nicht geahnten und dennoch möglichen Ausbildung in der technischen Behandlung des nicht selten aus Unkenntniss der Sache stiefmütterlich behandelten Fagottes, die beste und vollständigste Anleitung gibt. Noch reicher wird das 7. Capitel durch Zusammenstellung mit dem 11. „Von den Verzierungen,“ dem 12 und dem 13. Das 12. Cap. handelt nämlich: „Ueber alle auf dem Fagott ausführbaren Triller,“ und das 13 „Ueber die Erleichterungsmittel bei Ausführung verschiedener unpraktikabler Stellen.“ Beide zusammen nehmen, bei der Wichtigkeit des Gegenstandes, gegen 40 Seiten ein, die meistens sehr sinnreich ausge-

---

„C bis zum eingestrichenen f und g. Bisweilen haben sie „auch wohl das Contra B und A dazu.“ Mit der Angabe des Contra-A hat es doch wohl auf dem gewohnlichen Orchesterfagott nicht ganz seine Richtigkeit

wählte kurze Beispiele aus Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven, und auch ausgeführte Uebungen mit den nöthigen erklärenden Bemerkungen enthalten. Von den vier vorhergehenden Capiteln sprechen (Cap. 8.) „Ueber die richtige Anwendung des Athemholens;" Cap. 9. „Von der Artikulation, welche es mit der richtigen Betonung und Accentuirung der Noten" zu thun hat. Cap. 10 enthält: „Uebungen in verschiedenen Artikulationen" mit 11 Seiten lang ausgeführten Beispielen. Im 11. Capitel. „Von den Verzierungen" theilt der Vrf., nachdem er die einzelnen Vorschlagsmanieren, Appoggiaturen, Mordenten, u. s. w. durch Zeichen dargestellt und ihre Ausführung in Noten beschrieben hat, wieder eine Reihe doppelzeiliger Beispiele mit, in welchen die oberste Zeile den einfachen, die unterste den verzierten Vortrag enthält. In dem Capitel: „Ueber die Artikulation" kommt der Vrf. nochmals auf den Zungenstoss zurück, den er früher in den „harten" und „weichen," nunmehr aber noch in den „langen und kurzen" eintheilt, und hiermit die verschiedenen Arten des Staccato in Verbindung bringt, indem er zugleich die Behauptung, dass auf dem Fagott auch die bei der Flöte anwendbare sogenannte „Doppelzunge" anzubringen sei, als irrthümlich zurückweist. Im 14. Capitel: „Ueber den weiter zu befolgenden Studiengang des Fagottspiels und über die Wahl der dabei anzuwendenden Musikstücke" werden ausser andern Compositionen für den Fagott, auch die besten Concertstücke empfohlen, worauf dann im folgenden Capitel einige allgemeine, aber sehr wesentliche Bemerkungen. „Ueber den Vortrag" und endlich im 16. Capitel: „Ueber verschiedene Vorsichtsmaassregeln beim öffentlichen Vortrage" folgen. Aus den beiden letzten Abschnitten, womit die eigentliche „Fagottschule" schliesst, können angehende Künstler, die mit dem öffentlichen Vortrage noch nicht vertraut und daher sehr oft befangen sind, viele nützliche, auf reife und geprüfte Erfahrung gegründete Winke entnehmen, und keiner von ihnen wird es ohne grossen Nutzen aus der Hand legen.

Die nun noch folgenden Capitel beziehen sich auf das Instrument selbst. Cap. 17 giebt „Vorsichtsmaassregeln zur Conservirung des Fagotts." Cap. 18 spricht „Ueber verschiedene, zuweilen an einem Fagott befindliche Mängel, welche oft durch leichte Mühe gehoben werden können." Dieses Capitel ist besonders wichtig für diejenigen, deren Fagott nicht ganz rein intonirt, denn es werden hier meh-

rere Mittel an die Hand gegeben, wie diese Fehler entweder durch Nachbohren dieses oder jenes Tonloches, oder auf andere Weise verbessert werden können. Im 19. Capitel ist „Ueber die Anfertigung des Fagottrohrs" so ausführlich gesprochen und alles durch beigefügte Abbildung des nöthigen Handwerkszeugs und des Rohrs in allen Gestalten, vom rohen Zuckerrohr an bis zum vollständig fertigen Fagottrohr, so anschaulich dargestellt, dass jeder Fagottist, der sich nur einige Geschicklichkeit in den nöthigen Handgriffen erworben hat, nach dieser Beschreibung seine Röhre selbst machen kann. Auch über die Kenntniss und Prüfung des tauglichsten Zuckerrohrs, aus welchem das Fagottrohr gebildet wird, giebt der Verfasser umständliche Nachrichten, und er zeigt an, auf welche Weise man das Rohr-Holz vor der Bearbeitung zu prüfen hat. Den Schluss des ganzen Werkes macht endlich das 20. Capitel: „Ueber die verbesserte Klappeneinrichtung und geeignetste Holzgattung zum Bau des Fagotts," zu welchem wieder eine erklärende Zeichnung aller einzelnen Stücke des Fagotts mit den an ihnen befindlichen Klappen beigefügt ist. Die verdienstlichen Leistungen des Verfassers in Anfertigung ganzer Instrumente, welche jetzt, nach seiner Angabe gebaut, in der Grossherzogl. Hess. Hof-Musikhandlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz immer vorräthig gehalten werden, sind zu allgemein bekanat, als dass sie hier noch einer Erwähnung bedürften.

Im Ganzen füllt die vorliegende Fagottschule Almenräder's eine bisherige wesentliche Lucke so vollständig aus, dass sie von allen Seiten willkommen geheissen werden kann. Auch muss man den Herren Verlegern besonders danken, welche die grossen Verlagskosten eines so umfassenden und im Verhältniss zu dem geringen Preise sehr elegant ausgestatteten Werkes nicht gescheut haben. Der Wunsch, diese Schule bald recht verbreitet zu sehen, wird bei dem gänzlichen Mangel an ähnlichen Werken, gewiss in Erfüllung gehen, denn sowohl für Militär- und Civil-Schulen, als auch für Künstler und Dilettanten ist Almenräder's Werk ein wahrer Schatz.

D.

50 Etudes mélodiques pour Piano, par *Henri Bertini*. En 5 Livraisons. à 1 fl. 48 kr. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei *B. Schott's* Söhnen.

Während unter der kaum übersehbaren Menge fast täglich erscheinender neuer Studien für's Pianoforte, die bei weitem grösste Anzahl hauptsächlich auf Erlangung einer brillanten Fertigkeit in rauschenden Passagen und Sprüngen berechnet ist, bieten die hier angezeigten des durch seine weit verbreitetsn Werke so bekannt als beliebt gewordenen und geschätzten Künstlers *Bertini* vorzugsweise Gelegenheit, sich im Vortrage theils ganz einfacher, theils auch ausgeführter und geistreich verzierter Melodien auszubilden. Hinsichtlich der Schwierigkeit der Ausführung finden sich unter ihnen neben solchen, die noch keine ausgebildeten Spieler erfordern, auch andere, die auf einen bedeutend hohen Grad technischer Ausbildung Anspruch machen. Jede dieser Etuden bildet einen ganzen in sich abgerundeten Satz, und daher können sie von solchen jungen Pianisten, die sich noch nicht an den Vortrag ganzer Sonaten wagen können, mit Vortheil für ihr erstes Auftreten in Privatzirkeln gewählt werden, wo sie, gut und sauber vorgetragen, gewiss nicht ihre Wirkung verfehlen werden.

Nicht weniger empfehlenswerth als diese Uebungen sind die in dem folgenden Werke enthaltenen 50 Präludien, in welchen *Bertini* häufig eine reiche Erfindungsgabe und sein Talent, das Instrument musikalisch intressant zu behandeln, auf's glücklichste vereinigt hat.

50 Préludes par *Henri Bertini*, composés pour Piano, en 3 Suites, à 1 fl. 48 kr. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei *B. Schott's* Söhnen.

Da diese Präludien ebenfalls wie die vorstehend angezeigten Etuden auf Spieler von verschiedener Fähigkeit berechnet sind, so werden sie besonders auch den Lehrmeistern willkommen sein.

Die äussere Ausstattung ist sehr elegant; der Druck, wie in allen aus dieser Musikhandlung hervorgehenden Werken, ausgezeichnet sauber und korrekt.

H. A.

Vorwort zum nachfolgenden Nekrologe.

Sowohl die Leipziger allgem. musik. Zeitung, als auch die dortige neue Zeitschrift für Musik zeigten im Oktober v. J. mit wenigen Worten den Tod der hochverdienten Pianoforte-Virtuosin, *Charlotte Fink*, an. Mit tiefer Betrübniss erfüllte diese Anzeige nicht nur mein Herz, sondern gewiss auch die Herzen Aller, welche sie gekannt, an ihrer ausgezeichneten Virtuosität sich erfreut hatten, und so sehen gewiss Viele einer nähern Nachricht über sie, und zwar besonders von Leipzig aus, wo sie Herrliches und Meisterhaftes leistete, entgegen.

Seit ihrem beweinenswerthen Dahinscheiden sind bereits 6 Monate verflossen, und immer erschien eine solche Mittheilung nicht. Besorgt, dass über sie eben so wenig ein Näheres, wie über *Gottfried Weber*, dessen Tod ebenfalls in mehreren Zeitschriften mit wenigen Worten angezeigt wurde, erfolgen möchte, wage ich es, wenn gleich mit ungeübter Feder, das über sie der Welt mitzutheilen und an der Nachwelt aufzubewahren, was mir von ihr, der ich oftmals so glücklich war, an ihrer Kunst mich zu ergötzen, ihre Kenntnisse in Sprachen und weiblichen Geschicklichkeiten zu bewundern, ihres hochgebildeten Geistes, ihres edlen Herzens mich zu erfreuen, theils in ihrem Familienkreise, theils durch mehrjährige höchst interessante Correspondenz mit derselben, bekannt geworden ist, und so ihr Andenken zu feiern. Es ist dies ein Recht, welches der Todten gebührt, ihren trauernden Hinterlassenen im Schmerze Tröstung gibt.

Nekrolog.

Charlotte Fink, zweite Tochter des allgemein hochgeachteten Dr. G. W. Fink, der die leipziger allgemeine musikal. Zeitung, als sie sich ihrem Ende mit schnellen Schritten näherte, wieder zu dem hohen Standpunkte emporhob, auf welchem er sie seit einer bedeutenden Reihe von Jahren festhielt, starb in der schönsten Blüthe eines herrlichen, thatkräftigen Lebens, am 1. Oktober 1843 in ihrem 23. Lebensjahre.

Sie war nicht nur der Stolz ihrer hochachtbaren Eltern und hinterlassenen vortrefflichen Schwester, sondern auch die Freude Aller, die sie kannten, und die Zahl derer ist gross und weit verbreitet.

So stark und allseitig sich auch ihr reichbegabter Geist ausgebildet und verherrlicht hatte, so anmuthig frisch, dabei in lieblicher Fülle der Gesundheit und Kraft die herrliche Jungfrau blühete, eben so edel und fromm war ihr Gemüth, das in Innigkeit und anspruchlosester Huld einen seltenen Zauber unnachahmlichen Reizes über ihr ganzes Wesen verbreitete.

Alles menschlich Würdige und Edele war ihr inneres und äusseres Eigenthum, geschmückt von heiterster Bescheidenheit. Darum war sie auch stets so bereitwillig, jeden aus der Nähe und Ferne Kommenden, der ihre Kunst zu hören wünschte, sogleich zu befriedigen. Ihre Meisterschaft im Pianofortespiel hatte sich unbedingt dem Gediegensten und Besten unserer Zeit an die Seite gestellt, wesshalb sie auch am liebsten vor echten Kennern spielte, ohne irgend einem Anderen eine Vernachlässigung zu zeigen.

Wer sie Bach'sche Fugen vortragen hörte, worin nur Wenige an Bestimmtheit, Kraft und Würde ihr ähnlich sein möchten; wer von ihr und Lipinsky Seb. Bachs Sonaten für Pianoforte und Violon, oder Beethovens derartige Tondichtungen vortragen hörte; wer sie vor ihrem Instrumente sitzen, und aus ihrem beseelten Auge las, wie tief im Herzen sie das fühlte, was sie ihrem Zuhörer fühlbar machte, der weiss aus Erfahrung, mit welcher Geistesfülle sie diese hohen Bilder in's Leben rief. Mozart's Grossheit und Hummel in seinem Gediegensten waren ihr gleich werth; und es war, als ob der Ton, den das Pianoforte beim Vortrage Mozart'scher Werke gab, der Menschenstimme ähnlich wurde. Mendelssohn-Bartholdi's Lieder, ohne Worte, konnten, von ihm selbst vorgetragen, nicht mehr zum Herzen singen, als ihr Vortrag es vermochte. Dabei stand sie über den Bravuren Chopins, Thalbergs, Listz's und spielte sie mit einem Glanze, dass man hätte wähnen sollen, sie wäre zunächst und vorzugsweise dafür gebildet worden. Aber selbst in den Schimmer legte sie noch ein Etwas, was geheim und mächtig anzog und beseelte.

Ihre einzige Lehrerin im Pianofortespiel, wie stets in Allem, war ihre sehr achtbare und vielseitig gebildete Mutter, Henriette, geborne Nicolai, eine Schülerin John Field's. Daher kam es, dass ihr Ton, auch in den grössten Schwierigkeiten, selbst im leisesten Säuseln, vollendet ausgeprägt, markig und singend war. Daher kam es, dass sie ihr erstes und öffentliches Auftreten in Leipzig, zum Besten des Pensionsfonds der Musiker, die sie darum ersuchten, mit dem As dur-Concerte Field's bezeichnen konnte, so dass ihr der allgemeinste und rauschendste Beifall der ganzen, höchst zahlreichen Versammlung zu Theil wurde. Und dieser Beifall hat

sie überall begleitet, wo sich ihr nur ehrende Gelegenheit bot, ihre hohe Kunst zu zeigen. Und dies war nicht selten der Fall, obwohl es ihre für Kunst und Wissenschaft glühenden Eltern nicht liebten, mit ihr als einer Conzertgeberin herum zu reisen, wodurch der musikalischen Welt hohe Genüsse entzogen wurden.

Bis hieher sprach mein Inneres Das, was mir von der Schgvollendeten bekannt geworden war. Mögen zur Ergänzung dessen, was ich versäumt haben kann, die Urtheile anerkannter Männer vom Fach eingesehen werden; z. B. Allg. Leipz. Mus. Zeitung vom 1840, Nro 10, wo Herr B. von Miltitz sich über die Künstlerin ausspricht; ferner Friedrich Schneider in demselben Jahrgange, und endlich noch die hamburger mus. Zig. Nro 22 v. J. 1838 und die Spenersche vom 18. Juli 1839.

Schliesslich erwähne ich noch, dass Charlotte Fink ausser ihrem hervorragenden musikalischen Talente, auch die herrlichsten Anlagen einer Landschaftszeichnerin besass. In Sprachfertigkeiten, besonders im Französischen und Italienischen, auch Russischen war sie so bedeutend, dass sie in den beiden ersten für eine Eingeborne gelten konnte.

Immer wachen und heiteren Geistes, leicht und schnell empfänglich für Alles, was recht, gut und edel ist, so wie für Alles, was zur echten Bildung ausgezeichneter Menschen gehört, gewann ihre Seele mit Lust stets eine wohlthätige Bereicherung, und dies selbst in den Stunden häuslicher Beschäftigung, wo ihre Hände bald konnten, was ihre Augen sahen.

So, innerlich und äusserlich blühend, in steigender Fülle aller Gesundheit, überfiel sie ein Schleimfieber, dessen Folgen sie dahinraffte.

Die schönste Erinnerung ihres Lebens war die ausserordentliche Huld, mit welcher sie von Ihrer Königlichen Hoheit, der Frau Herzogin von Dessau beglückt wurde, als sie am Tage noch einem öffentlichen Conzerte in Dessau, dem der Hof beiwohnte, auf dem Schlosse vor der hohen Familie zu spielen gerufen worden war. Eben so theuer war ihr ein werthvoller Schmuck, als Gabe ihrer Landeskönigin, nachdem sie in einem Hofkonzerte in Dresden sich hören zu lassen die Ehre hatte. Sanft ruhe ihre Hülle! ihr Andenken wird allen, die sie kannten, wie mir, ein heiliges bleiben.

Wilke.

Durch Zufälligkeiten ist der vorstehende Nekrolog sehr verspätet der Redaktion zugekommen. Der geehrte Herr Einsender wird das Aufschieben des Abdrucks daher freundlichst entschuldigen.

D. Red.

Notiz zur musikalischen Beilage.

Lieder im Volkstone gehören gegenwärtig zu den Seltenheiten, um so mehr Dank sind wir daher dem Meister, Herrn J. Hoven in Wien, schuldig, der sich auf diesem Felde mit Glück versucht hat, und uns nun erlaubte, von seinen vielen im Volkston gehaltenen einfachen Liedern eins und das andere (nach dem Originalmanuscript) mitzutheilen. Mit Vergnügen nehmen wir nächstens Gelegenheit, über seine bei B. Schott's Söhnen in Mainz neuerlichst im Clavierauszug erschienene Oper: »Turandot, Prinzessin von Schiras« ausführlich zu berichten, besonders da diese Oper eines deutschen Componisten sich fortwährend mit Glück auf der Bühne erhält.

D. R.

Beiträge
zur
Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von
Anton Schmid,
Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

Carpentras und seine Werke.

(Fortsetzung.)

In procellis spero portum.

Idem Stephano Briardo | Barroducensi typorum quos in hoc ope|re cernere est inuentori.

Quem tibi belle manus, perdocte Briarde videtur,
Hactenus ignotos qui facis arte typos.
Cuiusuis generis pingens elementa notosque
Quiquid habes, monstras cudere caleographis.

Gothifredi Uiuarii Mori-|nensis, ad musices artis professores studio-|sos phaleuticum.

Donent huic operi decus perenne
Quotquot sunt placidi viri canentes.
Si quos musa iuuat canora valde
Hic est qui potuit graues referre
Cantus, in thalamum nouem sorores
Secum perpetuo vocat disertas,
Quorum praesidio relinquit omnes
A tergo, quibus est amoena Clio.
Quondam clarus erat Tripus, Jalemus,
Chaeris, tum Climas, Coroebus, Orpheus.
Quos Moschus sequitur Scylax Epicles,
Terpander, Philomelus, atque Apollo.
Omnes hic superat nitore, cultu,
Cuius fama virens relucet astris
Et nomen superis, solo colendum.
Semper posteritas sequens amabit.

Das zweite Blatt enthält folgende Zueignung in gothischer Schrift, welche jedoch wieder das mediceische Wappen mit den päbstlichen Abzeichen in der Spitze trägt.

„Sanctiss. Ro. Urbis Episcopo summoque pont. D. Clementi VIj. Elziarius Genetus Carpentras. Felicitatem."

Threnos Hieremiae prophetae quos olim Sanctiss. Domini nostri Leonis decimi iussu, concentu donaram musico, cum vidissem post aliquot annos multis in locis depravatos, eàque facie vagari, ut foeturam ipse meam vix agnoscerem, operae pretium me facturum putaui (beatiss. pater) si in tuae sanctitatis gratiam ea cantica, quae tibi non minus quam ipsi Leoni decimo placuissent, instaurarem denuo, ac etiam (si fieri a me posset) redderem meliora. Itaque anno superiore operi manum admoui, instaurataque, et (ni fallor) meliora ad sanctitatem tuam dedi, cuius potissimam gratiae meus labor desudarat. Nec id sane successit infeliciter, quando ipsi tuae sanctitati nostrum munusculum summopere placuisse, teque illud verbis honorificis cohonestasse fàctus sum certior. Nunc vero cum novis typis opera quaedam nostra excudenda traderem tuae sanctitatis nomini consecrata, visum et has addere Lamentationes, quas nobilis ille cantorum chorus, quem Leo ipse virtutum parens aluit me praefecto, in aede palatina ipso audiente pontifice, totoque amplissi. patrum ordine cum legatis principum et romana nobilitate saepius cecinit, tanto concentu et harmonia, vt ab eo cantu penderent omnes, haud secus quam olim ab Ogmij gallorum numinis oratione suauiss. ferunt homines, pependisse. Etenim gratissimum fore sanctitati tuae existimaui, si quae ad mouendam populi in Christum Jesum pietatem valerent ea inuulgarentur sacro passionis tempore in templis decantanda, tametsi tibi tantum fuerant instaurata. non ignarus quod bonum est, eo maius esse, quo latius se diffundit. Factum hoc meum vt boni consulat tua sanctitas pater beatiss. opto oroque et obsecro, meque in albo seruorum tuorum (quod hactenus fecisti) perpetuo esse patiare, quando hac re nihil in vita mihi gratius contingere potest ac periucundius. Vale pater sanctiss. et orbi christiano sibyllae aut Nestoris aetatem vive.

Ad eundem Sanctiss. D. N."

Nun folgen dieselben Verse, welche bereits oben, wo von dem prachtvollen, im Archiv der päpstlichen Kapelle aufbewahrten Coder der Lamentationen unseres Carpentras die Rede war, angeführt worden sind.

Auf der Kehrseite des zweiten Blattes beginnen die Lamentationen selbst, und gehen durch das Register A bis I. 5. Die Bögen sind Terniones, mit Ausnahme des Bogens A, welcher 9, und des Bogens I, welcher nur 5 Blätter hat. Zählt man nun das Titelblatt hinzu, welches vom ersten Bogen unabhängig ist, so enthält dieses Werk eine Zahl von 57, nicht foliirten Blättern, deren letztes nur leere Liniensysteme hat.

Der, den Musiknoten unterlegte Text ist auch hier mit gothischer Schrift gedruckt. Die Stimmen stehen, wie bei den Messen, untereinander, und sich gegenüber.

Auf der Kehrseite des vorletzten Blattes liest man in einer eben solchen doppelten Randverzierung mit gothischer Schrift:

„Impressum | Auenioni industria et impensis | p̃fati Reue. Do. Elzarij Geneti | al'a Carpentras, Sacre capella | S. D. N. Pape Magistri, et Re. | Magistri Stephani Belloni vin|cetiai ordinis predicatorum, per | Magistrum Johanne de Chan|nay. Anno Domini Millesimo | Quingentesimo Trigesimo se|cũdo. die XIIIj. Mensis Augusti."

Unter der inneren Randverzierung steht das bereits beschriebene Zeichen des Druckers.

Des Werkes Inhalt ist folgender:

1) Feria quinta in coena Domini. Lectio Prima. „Incipit Lamentatio" etc. 4 voc.

2) Lectio Secunda. „Hé. Facti sunt hostes." 4 voc.

3) Lectio Tertia. „Caph. Omnis populus eius." 4 voc.

4) Feria Sexta in parasceue Lectio Primo: „Heth. Cogitauit Dominus dissipare." 4 voc.

5) Lectio Secunda. „Men. Defecerunt pre lacrimis." 4 voc.

6) Lectio Tertia. „Joth. Manna mulierum." 4 voc.

7) Sabbato Sancto Pasche. Lectio Prima. „Heth. Misericordia Domini." 4 voc.

8) Lectio Secunda. „Paccatum peccauit Jherusalem." 4 voc.

9) Lectio Tertia. De Oratione Jheremie prophete. „Incipit Oratio" etc. 3 et plurium voc.

10) Alia Oratio Jheremie Prophete secundum cantum Romanum, 3 et plur. voc. „Incipit Oratio" etc.

11) Feria Sexta in Parasceue. Alia Lectio Tertia, si magis placet. 4 voc. „Het. Cogitauit Dominus.

III. In einer ähnlichen Randeinfassung mit lateinischer Uncialschrift:

„Liber Hym|norum vava Ro. Eccias Av|thore Carpetraa."

Darauf folgt das mediceische Wappen im Umrisse mit den päpstlichen Insignien, und unter diesen ein zweites mit den drei Schlüsseln.

Auf beiden Seiten des letzteren liest man in gothischer Schrift: „Cum gratia et priuilegio Apl'ico."

Die Holzschnitte dieses Titels stellen dar:

1. Maria's Himmelfahrt; 2. Maria's Krönung; 3. Maria als schützende Mutter; der heilige Papst Gregor; das Grab Jesu mit drei Bischöfen; und 6. die Himmelfahrt Jesu.

Die Kehrseite dieses Blattes schließt in einer Randverzierung folgende Carmina mit gothischer Schrift ein:

„Antonij hondremarci Belgae peronensis gymnasiarchae | Auanion. ad musicae artis studiosiolos."

Quae cypriae veneri gratissima carmina, nan sunt
  Hymnorum sacris cantibus apta satis.
Sint procul, hos sancti quondam scripsere parentes,
  Hi retcuant alios, mollibus illa placent.
Musica quam debes authori, tute videto.
  Qui ex armo cantu fecerit Harmonicum
Hoc apus oduertit diuinis laudibus essa,
  Forsan tentatum, sed colophon deerat,
Hic quaerebaris, postquam tot scripta beasti
  Musica, quam dacto. tu duce laeta venis.
Et voci et fidibus sunt congrua cuncta, peritum
  Authoris nostri sic valet ingenium.
Hic varia inuenies, quae contrapuncta vocarunt
  Diuersos modulos, si bene dispicias.
Inuenies itidem docte seruasse decorum
  Temporibus, quaedam tristia, laeta alia.
Addita sunt quaedam, solito de more canenda,
  Cum Uespertini terminus officij.
Denique si cantor librum peruolius utrumque,
  His iam praedictum perficis officium.

„Dionysius florimundus guttanus | Lugdunensis Musicam alloquens."

Arte lyrae celebrem te musica reddidit orpheus,
  Ad cuius silices prosiluere sonum.
Extitit Amphion tantae pars maxima laudis,
  Cuius praeclarum moenia struxit ebur.
Quid memorem Phoebum, quo se parnassia rupes
  Jactat? et ipse tui carminis author erit
Ingenijs reddi nequeat par gratia tantis.
  Nunquam delendum, quae peperere decus

Ija tamen es fidibus tantum insignita canoris,
    Magna quidem pars haec, altera maior erat·
Quam dedit arguto Carpentras ore mouendam,
    Quae tamen est placida non minus apta lyrae
Orpheo si Rhodope, si thebae amphione gaudent,
    Sis Carpentoras prole superba tua.
Cuius si nomen populorum inuaserit aureis,
    Jam sileant thebae, iam sileat Rhodope.

Die Vorderseite des zweiten Blattes enthält in einer Randverzierung unter dem, mit den Cardinals-Insignen geschmückten mediceischen Wappen folgende Dedication in gothischer Schrift:

„Ampliss. patri . et dn̈o Illustriss. d. Hippo. Card. de medicis | Elziarius genetus Carpen̈. S. P. D.“

Tempus fuit Illu.^me D. cum ego tum annis iuuenilibus tum aulae moribus ac (vt dicitur) theatro inseruiens nihil pulchrius esse ducebam quam rythmos vulgares et amatoria carmina musicis modis praefractis illis quidém ac mollibus includere: videbam namque huiusce modi musicen non solum vulgo perplacere sed et aulicis ipsisque principibus probari, haberique in pretio, ac etiam magnopere laudari . postea vero quam a Ludouico duodecimo Gallorum rege optimo christianissimoque ad Leonem X. tuae patruum amplitudinis, qui me initio sui pontificatus ad se literis euocarat, dimissus sum, meque cantorum choro, quem aluit florentiss. bonus pont. praefecit, animaduorti eum nullo genere canticorum tam oblectari capiquo, quam ija quae sacris adhibentur, quod genus graeci prosodia (ni fallor) dixerunt . his enim adeo mouebatur pius pontifex, vt illi pias saepe lachrymas huiusmodi concentus elicerent . coepi tunc ego mecum alio voluere non ab re esse, vt acris vir cum in rebus omnibus tum in musicis iudicij, tantaeque doctrinae ab ea musica alienus quodammodo videretur, quam caeteri principes adamarent, pia vero et ecclesiastica vehementer afficeretur . atque vbi rem diu mecum velut trutina examinavi, deprehendi leuem quandam ac inanem profecto rem esse mollem illam et praefactam musicen easque vtentes in vitia sensim deducere. Est enim ea vis musicae, vt quales modi eius sunt, tales in animos praesertim iuuenum delapsi mores creent . piam vero et ecclesiasticam grauem, augustam et vere dignam esse, quae sola in pretio honoreque habeatur . huic enim inesse harmoniam illam coelestem, quae naturam (vt ait aristoteles) diuinam et pulchram et humana augustiorem habet:

et huic si quis se dedat, canticorumque verborum sensus consideret, et ad pietatem procul dubio religionemque conuertet animum, aequo ad modestiam moderationemque componet. Nec loquor inexpertus, quam diu enim molli musicae operam dedi, tam diu ipse in mollitiem lasciuiamque procliuis fui ac propensior, vbi vero religiosae me dedidi, simul effectus ad religionem sensi commutari: de qua re Sanctiss. Leoni dum viuam gratias debebo, qui mihi tam vtilis author fuit commutationis. In hac igitur graui musica et heroica iam annos aliquot versatus, hymnos omneis qui ritu Ro. ecclesiae per anni circulum concinuntur in vesperis: illud itidem nobile virginis canticum quod hymnos sequitur, nouis ornaui modulis adhibita tonorum octo varietate, ac ne quid musicam officio vespertino deesse posset, quaedam adieci cantica quae pro dierum celebritate officium clauderent vespertinum. Hanc foeturam cui magis dicarem Illu^me^ domine (post Cle. VIj. cuius nomini volumina duo jam dicauimus) quam tibi? qui fratris patruelis filius es, cum in omnibus disciplinis tum in musicis optime institutus, a maioribus sane tuis non degenerans, quibus virtutis omnis praesertim musicae semper studium fuit. norant enim viri sapientiss. musicen gratum esse dijs institutum inuentumque deorum et maximo dignam veneratione ac eam (de graui loquor) quae iuuenum animos ad modestiam moderationemque componeret. Et propterea Graecis curam fuisse maximam, vt eorum adolescentes musica in primis erudirentur, ad omneis eam occasione actionesque summe vtilem existimantes. Quam sanè rem paucis certe cognitam, ipsi majores tui intelligentes, prolem quoque teneram bonis literis musicaque instituendam semper curarunt. Unde nimirum si summa sapientia summoque consilio viri e medicum gente illustriss. prodierunt, quippe qui omnibus instructi virtutibus ideoque ad summa quaeque gerenda aptissimi, et patriae et orbis gubernacula susceperunt. Et tu vix ex ephebis egressus (quod erit tibi laudi sempiternae) nonne in Turcam immaniss. ecclesiae Ro. nomine exercitum validissi. ducere nuper ausus es? merito igitur haec tibi vt nomini tuo debita nuncupamus, vtinam ea sint quae in oculis tuis gratiam inueniant. Sed qualiacunque sint, tu ea domine Illu. benigno accipito animum magis quam rem expendens meum. Quod si (vt spero) facies ad caetera huiusce generis cantica quae sub Incude nostra sunt absoluenda, vires addideris, et ad noua deinceps suscipienda, musam nostram inuitaueris. Vale.

Auf der Kehrseite dieses Blattes beginnen die vierstimmigen Hymnen und gehen mit Einschluß der bereits beschriebenen drei Seiten, durch das, wieder aus lauter Terniones bestehende, Register a bis v. Das Werk hat demnach 20 Bogen oder 120 Blätter, welche mit I—CXX bezeichnet sind. Das Format ist das des vorhergehenden Bandes; und der, der eben so geordneten Musik unterlegte, Text ist durchaus mit gothischer Schrift gedruckt.

Die Kehrseite des Blattes v. 5. hat leere Liniensysteme, und die Vorderseite des Blattes v. 6. enthält die „Tabula Hymnorum in presenti libro contentorum." Die Kehrseite ist weiß.

Die, in dieser Sammlung enthaltenen Hymnen, deren jedem das darauf bezügliche Fest beigefügt ist, sind folgende:

1. Conditor alme syderum.
2. Christe redemptor omnium.
3. Hostis Herodis impie. (Super cantu gallicano.)
4. Idem (super cantu Romano.)
5. Audi benigne conditor.
6. Aures ad nostras.
7. Vexilla regia prodeunt.
8. Ad coenam agni prouidi.
9. Idem (alio modulo.)
10. O vera digna hostia.
11. Jesu nostra redemptio.
12. Idem (alio modulo.)
13. Veni creator.
14. Idem (alio modulo.)
15. O lux beata trinitas.
16. Idem (alio modulo.)
17. Pange lingua gloriosi.
18. Idem (alio modulo.)
19. Uerbum supernum prodiens.
20. Exultet coelum laudibus.
21. Deus tuorum militum.
22. Doctor egregie.
23. Quodcunque vinclis.
24. Ut queant laxis.
25. Aurea luce.
26. Nardi Maria pistici.
27. Idem (alio modulo.)
28. Rutilat Marthe dies.
29. Aue mater pia.
30. Aue maris stella.

31. Idem (alio modulo.)
32. Tibi Christe.
33. Christe redemptor omnium.
34. Exultet coelum laudibus.
35. Deus tuorum militum.
36. Sanctorum meritis.
37. Idem (alio modulo.)
38. Ista confessor.
39. Idem (alio modulo.)
40. Jesu corona virginum.
41. Lucis creator optime.
42. Urbs beata Jerusalem.

Von diesem Werke, welchem die Angabe des Druckjahres fehlt, glaube ich, so viel man aus einer Stelle der vorangeschickten Zueignungsschrift [1]) ersehen kann, daß dasselbe nicht vor dem Jahre 1533 und nicht nach dem Jahre 1534 gedruckt worden sei; denn Hippolyt von Medicis starb schon im Jahre 1535. Die beiden, dem Papste Clemens VII. früher gewidmeten Bände, nämlich, die **Messen** und die **Lamentationen**, erschienen aber erstere am 15. Mai, und letztere den 14. August 1532; mithin dürfte die oben angegebene Zeit des Erscheinens der Hymnen ziemlich als die richtige angenommen werden. —

IIII. In ähnlicher Randeinfassung liest man in lateinischer Uncialschrift: „Liber Caotici | Magnificat . Omniu Tooo| rum Authore | Carpentras. “

Dann folgt das mediceische Wappen mit den päpstlichen Insignien, und darunter in gothischer Schrift: „Cum gratia at priuilegio.“

Die, in der Randverzierung dieses Titelblattes befindlichen Holzschnittbildchen stellen dar:

1) Die Opferung im Tempel; 2) Judith und Holofernes; 3) die Flucht nach Aegypten; 4) die Anbetung der Weisen; 5) die Himmelfahrt und 6) die Krönung Maria's.

Dieses Werk hat keine Zueignungsschrift, beginnt daher schon auf der Kehrseite des Titelblattes mit seiner vierstimmigen Musik und läuft in Terniones durch das Register aa bis xx 4. Es besteht also aus 21 Bogen oder 124,

[1]) Diese Stelle lautet: »Hanc foeturam cui magis dicarem (post Cle , VII, cuius nomini volumina duo jam dicauimus) quam tibi?“ —

sehr fehlerhaft foliirten Blättern und umfaßt folgende Compositionen:

1. Et exultauit I. Toni, 4 vocum.
2. Alius sicut locutus est I. toni in magnis festiuitatibus, 3 voc.
3. Et exultauit I. Toni, 4 voc.
4. Anima mea Dominum II. Toni, 4 voc.
5. Et exultauit (aliud) 4 voc.
6. Magnificat III. Toni, 4 voc.
7. Et exultauit (aliud) 4 voc.
8. Magnificat IV. Toni, 4 voc.
9. Et exultauit V. Toni, 4 voc.
10. (Aliud) VI. Toni, 4 voc.
11. Magnificat VII. Toni, 4 voc.
12. Et exultauit VIII. Toni, 4 voc.
13. Alius sicut erat cum 6 vocibus si placet.
14. Fecit potentiam VIII. Toni in solennitatibus.
15. Et exultauit VIII. Toni, in diebus ferialibus 4 voc.
16. Et exultauit I. Toni, 4 voc.
17. In aduentu Domini: Gabriel Angelus locutus est, 4 voc.
18. (Aliud.)
19. Alma redemptoris mater, 4 voc.
20. A natiuitate Domini usque ad purificationem Antiphona: „Genuit puerpera regem.“ 4 voc
21. (Aliud.)
22. Alma redemptoris mater, 4 voc.
23. Aue Regina coelorum. 4 voc.
24. (Aliud.)
25. De beata Maria: „Virgo prudentissima,“ 4 voc.
26. (Aliud.)
27. Salue regina misericordiae, 4 voc.
28. Tempore paschali: Regina coeli laetare. 4 voc.
29. Haec est illa dulcis rosa, 5 voc.
30. Inuiolata integra et casta.
31. Regina coeli laetare. 4 voc.
32. Dignare me laudare te „Claudin.“ 4 voc.
33. Residuum moteti: Inuiolata (Nostra ut pura pectora.) 3 voc.
34. Benigna o regina o maria. 4 voc.
35. Crucem tuam adoramus. 4 voc.

Der, der Musik unterlegte Text ist auch hier mit gothi-

schen Buchstaben gedruckt, und auch hier fehlt die Angabe des Druckortes und Jahres.

Da aber die Ausstattung und Druckweise desselben ganz die nämliche ist, wie bei den vorangehenden Werken, so dürfte diese Ausgabe in die Jahre 1535 oder 1539 zu setzen sein. Daß dieses Werk keine Zueignung hat, dürfte in dem Umstande liegen, weil die mediceischen Gönner unseres Tonsetzers, oder dieser selbst bereits verstorben waren.

Von Carpentras besitzt die Wiener Hofbibliothek noch folgende Gegenstände, theils einzeln, theils in Sammlungen:

1) Die in der Avignoner Ausgabe befindlichen fünf Messen, in geschriebener Partitur;

2) die Antiphon in Adventu Domini: „Gabriel Angelus locutus est“ 4 voc. Aus dessen Sammlung der Magnificat, in geschriebener Partitur;

3) „Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae“ und „Joth. Manus mutierum.“ Beide 4 voc. in dem Werke: Lamentationes Jeremiae Prophetae a variis Auctoribus compositae. Lutetiae, apud Adr. Le Roy et Robert. Ballard. 1557. In Fol.

4) Drei: „Et misericordia ejus“ und ein: „Sicut locutus est“ in den; Motetti a due voci de diversi Autori. Lib. I. Venet. appr. Ant. Gardane. 1543. 4.

5) „Legem pone mihi“ und: „Bonitatem fecisti cum servo tuo“ beide 4 voc. in dem Werke: Psalmorum select. a praestantiss. Musicis in Harmonias 4. 5 et plur. voc. redactorum Tom. II. Norimbergae, ap. Joh. Petrejum. 1539. 4.

6) „Bonitatem fecisti“ 4 voc. im I. Buche der: Motetti della Corona. Forosempronii, per Octav. Petrutium. 1514. 4.

7) „Cantata Domino canticum novum“ 4 voc. Ebendaselbst im 3. Buche vom J. 1519; und

8) „Miserere mei Deus secondum“ 4 vocum. Ebendaselbst im 4. Buche von demselben Jahre.

Was die zuletzt erwähnten Petruzischen Sammlungen betrifft, davon werde ich seiner Zeit einen ausführlichen Bericht erstatten.

3.

Johann Ernest Eberlin.

Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst, auf welches ich hier hinweise, führt von den Werken dieses gründlichen Componisten aus dem verflossenen Jahrhunderte nichts anderes an als das Componimanto sacro, das 1747 zu Salzburg mit vielem Beifalle aufgeführt wurde; und IX Toccate e Fugha per l'Organo, welche zu Augsburg gestochen wurden.

Fétis kennt nur eben das, was Lipowski in seinem baierischen Tonkünstler-Lexikon anführt. Pillwein gibt (in seinem Lexikon Salzburgischer Künstler. Salzb. 1821. 8. Seite 36), mit Lipowsky, das Jahr 1757 als das Geburtsjahr Eberlin's an: allein sehr irriger Weise, indem nicht nur schon in diesem Jahre und lange früher Compositionen von diesem Meister zu Salzburg aufgeführt wurden, sondern auch, weil die Wiener Hofbibliothek Kirchensachen besitzt, die mit der Jahreszahl 1730 und 1731 überschrieben sind.

Von Eberlin's Compositionen kennt Pillwein so wenig als die bereits erwähnten Biographen.

Wegen der Menge seiner Werke, deren in Salzburg gewiß mehr als irgendwo zu finden sind, nennt man ihn den zweiten Telemann. Er hat, wie Pillwein meldet, mit Leopold Mozart auf jeden Monat ein neues Orgelstück für das sogenannte Hornwerk auf der Festung Hohensalzburg gesetzt.

Er hat auch viele berühmte Tonsetzer gebildet, unter denen der ehemalige Musikdirektor in dem obderennsischen Stifte Kramsmünster, P. Georg Pasterwitz sich ganz vorzüglich auszeichnet.

Ich mache hier bekannt, was von Eberlin auch mir bekannt ist, und zwar:

I. Dramatisches,

(nach gedruckten Textbüchern, die ich einzusehen Gelegenheit hatte.)

1. Der gekreuzigte Jesus. Ein Kirchenstück.
2. Der verurtheilte Jesus. Ein Kirchenstück.
3. Nachmetkirejus Chersonesi Tauricae Rex cum Filiis proditus. Alle drei Werke ohne Angabe des Jahres. Diese lateinische Tragödie wurde in dem Benediktiner-Kloster zu Salzburg von den Studenten aufgeführt; eben so alle, welche folgen, und in lateinischer Sprache geschrieben sind.

4. Ophelerima Fausto Polilissae Connubio recreata, sive Iuvavium de dato sibi per novam Electionem dignissimo Principe plaudens. Aufgeführt den 1. Dezember 1745.

5. Numitor Albae Regnator a Nepotibus contra Amulii Tyrannidem defensus, et avito solio restitutus Aufgeführt den 5. September 1746.

6. Componimento Sagro a 4 voci da cantarsi in Corte nel Giorno dell' Elezione dell' Arcivescovo Giacobbe Ernesto de' Conti di Liechtenstein. Poesia di Filippo Vaustryp. Im Jahre 1747. Dieses Werk wurde neuerdings im Jahre 1754 zum Geburtsfeste des Erzbischofs Sigismund Christoph Grafen von Schrattenbach aufgeführt.

7. Octavus Augustus in Perduelles mitis, sui Victor gloriosus. Aufgeführt von den Studenten im Jahre 1747.

8. Jugurtha à Mario triumphatus. Ebenso den 6. September 1748.

9. Catilina, Ambitionis Victima. Den 3. September 1749.

10. Richardus impius Angliae Rex ab Henrico Richemondiae Comite vita simal, et regno exutus. Aufgeführt den 4. September 1750.

11. Raudrusia Justiae Urbs insignis eximia virtute pii Herois Nicolai Ebbonia liberata (welcher Titel das Chronograph in sich enthält.) Aufgeführt den 3. September 1751.

12. Lucas Notaras, cum Filiis perfidi Mahometi victima. Aufgeführt den 3. September 1753.

13. Abdalasius Maurorum in Hispania Rex. Aufgeführt den 2. und 4. September 1754.

14. Demetrius Moscoviae solio restitutus. Aufgeführt den 3. und 5. September 1755.

15. Das Leiden unsers Heilands Jesu Christi. Nach Metastasio. Aufgeführt im Jahre 1755.

16. Augustinus Tzucamid?nus fidei in Christum et Principem victima. Aufgeführt den 1. und 3. September 1756.

17. Crispus Constantiai Magni Filius. Aufgeführt den 31. August und 2. September 1757.

18. Sethos Aegypti Rex. Den 30. August und 1. September 1758.

19. Ozama in Indiis Rex. Den 29. und 31. August 1759.

20. Sedecias, König der Juden, seiner Söhne und Augen beraubt. — Im Jahre 1755 aufgeführt.

II. Kirchenmusik in Partitur,

welche die k. k. Hofbibliothek besitzt.

1. Introitus pro Missa votiva B. M. V. in adventu: „Rorate coeli desuper." 5 voc. c. Org. (1769.)

2. Offertorium pro tempore adventus: Canite in Sion. 4 voc. c. Org. 1770.

3. Improperia seu Responsoria ad adorationem S. Crucis in die Parasceves cantari solita. 1771. 4 voc. c. Org. *a.* Vanite et ploremus. *b.* Popule meus quid feci. *c.* Ego propter te flagellavi. *d.* Ego ante te aperui mare. *e.* Ego te pavi Manna. *f.* Quia eduxi te per desertum. *g.* Ego dedi tibi sceptrum. *h.* Ego te potavi aqua. *i.* Ego te exaltavi.

4. Sequentia pro festo Pentecostes. 1731. „Veni Sancte spiritus." pro II Choris. c. Org.

5. Quatuor Responsoria pro festo SS. Corporis Christi. 4 voc. c. Org. 1773.

a. Benedicam Dominum. *b.* O Sacramentum, o grande mysterium. *c.* O felix caritas, o cara felicitas. *d.* Agimus tibi gratias.

6. Sequentia in festum S. Benedicti: „Laeta quies magni ducis." pro II Choris c. Org. 1730.

7. IX Responsoria pro feria V. in Coena Domini. in I. II. et III. Nocturna. 4 voc. c. Org.

8. IX Responsoria pro feria VI. (Parasceve) in I. II. et III. Noct. 4 voc. c. Org.

9. IX Responsoria in Sabbato Sancto, in I. II. III. Noct. 4 voc. c. Org.

10. Graduale: „Christus factus est." 4 voc. c. Org.

11. Offertorium: „Dextera Domini." 4 voc. c. Org.

12. „Domine ad adjuvandum me festina." 5 voc.

13. Sabbatho in quadragesima ad Completorium:

a. „Miserere mihi Domine." 5 voc. c. Org.

b. Hymnus: „Procul recedant somnia." 4 voc. c. Org.

c. „In manus tuas domine." 4 voc. c. Org.

d. Sub umbra alarum tuarum, 4 voc. c Org.

e. Nunc dimittis servum tuum, 4 voc. c. Org.

f. Salva nos Domine, 4 voc. c. Org.

g. Hymnus: Te lucis ante terminum, 4 voc.

14. Sabbato Sancto ad completorium: „Nunc dimittis servum tuum." 4 voc. c. Org.

15. Hymnus „Vexilla regis prodeunt." 4 voc.

16. Pro Dominica Quinquagesima: „Benedictus es Domine." 4 voc. c. Instrum.

17. Pro Dominica II. Adventus: „Deus tu convertens." 4 voc. cum Instrum.

18 Pro Dominica III. Adventus: Benedixisti Domine. 4 voc. cum instrum.

19. Pro Dominica XI. post Pentecosten: Exaltabo te Domine, 4 voc. c. instrum.

20. Fugen für die Orgel. Zürich, bei H. G. Nägeli. (Ohne Jahr.) Stich.

21. Präludien und Fugen für die Orgel. In dem: Museum für Orgelspieler." Bd. II. Prag. (Ohne Jahr.) Fol.

22 Toccata und Fuge. In der Sammlung: „Fugen und Präludien." 1. Heft. Prag. (Ohne Jahr.) Fol.

Die Bibliothek der Musikfreunde des österr. Kaiserstaats besitzt von ihm folgende Werke:

1. Eine Messa a 4 voci, 2 Violini, Viola et Basso, 2 Clarini ed Organo (in c.) Ms. Partitur.

2. Ein: „Cum Sancto spiritu" (in c.) Fuge für zwei Orchester und zwei Chöre, deren jede aus 4 Singstimmen, 2 Violini, Viola, 2 Clarini, Timpani und dem Basso per Organo besteht.

Herr Aloys Fuchs in Wien besitzt eine autographe Litanei (in D) für 4 Singst. mit Instrumental-Begleitung in Partitur.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber

den gegenwärtigen Zustand der teutschen Tonkunst, wie er ist und sein sollte.

Von

C. A. FÖPPL.

(Schluss.)

Wir wiederholen, dass durch Gewinnung von Männern, welche die Kunst in ihrer Reinheit aufgefasst und ihre Bestrebungen derselben gewidmet haben, wie sich deren immer noch finden, dass durch die Gewinnung solcher Männer, für die Schulen allein die vaterländische Kunst wieder gehoben und gerettet, dass sie so nur zum Gegenstand wahrer Bildung werden kann. Diese Männer sind jedoch nicht die Vergötterten der Menge, da sie sich gerade vielfach dem Zeitgeschmacke, dem Modernen, entgegenstellen. Es ergeht ihnen meistens, wie vielen Verdienstvollen im Leben: sie bleiben unbeachtet über dem Lärm der Marktschreier, sie sind nur von dem kleinen Kreise der besser und edeler Denkenden erkannt und geachtet. Die Collegien des öffentlichen Unterrichtes sollten daher solche Leute ans Licht ziehen und ihre herrlichen Talente zum Vortheile der Schulen anwenden.

Nehmen die Schulvorstände, die Schul- und Studienräthe auf jenen letzten Zweck alles Kunstunterrichts Rücksicht — und dies mussen sie allerdings im Interesse der Schulen insbesondere, wie des Staats im Allgemeinen, — so können sie einer solchen Vernachlässigung, wo sie ihr begegnen, nicht gleichgültig zusehen; vielmehr ist es ihre Pflicht,

hier mit allem Nachdrucke einzuschreiten und bessere Anordnungen und Einrichtungen zu treffen.

Der Kunstunterricht in anderen Staatsanstalten als in Schulen, erscheint als Uebung des Gesangs bei dem **Militair.** Wenn es im Interesse der Staaten liegen muss, den Zustand seiner Bewaffneten zu verbessern, höhere Ideen ihres Berufs in ihnen zu wecken und besonders für die Vertheidigung des Vaterlandes zu entflammen, so ist in der That zu verwundern, dass sie nicht schon längst die Kunst, die vielleicht so lange, als es überhaupt ein Heerwesen gibt, ihren Einfluss bewährt hat, und wie sie sogar volksthümlich erscheint, zu einer besonderen Uebung ersehen haben. Es ist eine ächt teutsche Sitte, die namentlich noch in den letzten teutschen Freiheitskämpfen geachtet wurde, jetzt aber leider, wie so mancher nationale Zug, und zwar weder zu unserem Lobe noch zu unserem Vortheile, vernachlässigt und vergessen wird.

Der Heergesang ist auch viel erhebender, als die gewöhnliche Militairmusik, die, wie alles Glänzende, keinen tiefen Eindruck hinterlässt, zweckmässiger aber als Begleitung des Heergesangs angewandt und ausserdem auf die Heermärsche beschränkt würde, zu welchen letzteren auch mit Rücksicht auf das Praktische besser kräftige teutsche Lieder, als die italienischen und französischen Opern-Arien zu Grunde gelegt würden.

Man hat hie und da die Idee einer Militairgesangbildung bereits aufgenommen, allein nur sehr mangelhaft ausgeführt: man hat die als bessere Sänger erkannten Leute ausgewählt und die übrigen sich selbst überlassen. Der Heergesang aber muss ein allgemeiner, weniger ausgebildeter Kunstgesang, er braucht nur einstimmig, höchstens zweistimmig zu sein. Ein mehrstimmiger Gesang mag, wo es die Umstände zugeben, mit den besseren Sängern geübt werden, nur sei er nicht Hauptsache oder gar einzige Uebung.

Für den Heergesang sind eine grosse Anzahl der schönsten Lieder vorhanden: die Lieder aus den

teutschen **Freiheitskämpfen.** Dann haben wir noch manche ältere und altteutsche sehr erhebende Sachen, die man alle benutzen muss. Ausserdem wird der **Choralgesang** eine sehr gute Uebung werden. Alles Andere muss als zwecklos ausgeschlossen bleiben. — Wir empfehlen die Zifferschrift als dem Zwecke ganz entsprechend. — Der Lehrer muss allerdings mehr als ein blosser Hautboist sein.

Ist der Gesangunterricht in unseren Volksschulen einmal allgemein eingeführt und wohl organisirt, so kann es durchaus nicht schwer fallen, einen sehr guten, erhebenden Heergesang zu bilden *).

Die öffentlichen nichtstaatlichen Bildungsanstalten sind zuweilen ausschliessliche Kunstbildungsinstitute, weniger jedoch der Ausbildung eigentlicher Künstler, als der höhern und besondern Bildung der Kunstfreunde gewidmet. Eben daher kommt es, dass solche Institute sich auf einen besonderen Zweig der Kunstbildung beschränken. So haben wir an grösseren Orten besondere Gesangschulen u. s. w. Sehr selten umfassen sie das ganze Feld der Kunst. Nie können die öffentlichen Privatanstalten, wenn sie nicht gerade durch einen soliden Fond gesichert sind, zu der Dauerhaftigkeit und wohl selten zu der Erfullung höheren Zweckes gelangen,

*) Zu welchem Grade der Vollkommenheit der Militargesang in Berlin gekommen ist, davon haben sich alle diejenigen überzeugt, welche Gelegenheit hatten, von Militairsängern, denen einige Knaben für Sopran und Alt beigesellt waren, die bedeutendsten Werke von *Palestrina*, *Orl. di Lasso*, *Baini* und andern Meistern so vortragen zu hören, dass auch die strengste Kritik keine weiteren Anforderungen zu machen wusste. So wurden z. B. ganze Sätze *a capella* ausgeführt, ohne dass der Chor auch nur im Mindesten detonirte oder sank, und doch wurde ihm nur beim Anfange des Satzes der Grundton leise intonirt. Nicht weniger gelungen wurden viele frische Soldatenlieder ausgeführt.

Die Red.

wie es Staatsanstalten möglich ist. Gewöhnlich sind die Unternehmer solcher ausschliesslichen Kunstschulen Leute vom Fache, die auf die Errichtung dieser Institute ihre Subsistenz bauen, welches Veranlassung gibt, da und dort den äusseren Umständen, dem Bestehenden und Herrschenden sich zu schmiegen, wo strenge an dem Gegenstande gehalten werden müsste; oft ist auch die Bildung der Unternehmer nicht so ausgedehnt — wir wollen nicht sagen, dass es ihnen an gutem Willen fehle — höhere Interessen zu verfolgen. —

Wo solche Anstalten auf dem Zusammentreten von Gesellschaften, welche sich verbinden, durch bestimmte Beiträge sie zu sichern, beruhen, ist es immer möglich, dass die Mitglieder der Gesellschaften nach ihrem Abgange schlecht, vielleicht auch nicht wieder ersetzt werden, da das Interesse an solchen Unternehmungen im Wechsel der Zeiten und Zustände nicht immer dasselbe bleibt und bleiben kann, und somit diese Anstalten aufhören müssen, wofern man nicht auf die Gründung eines Fonds schon von vorn herein bedacht war.

Auf diese Art jedoch können, sobald man höhere Ideen damit verbindet, dergleichen Institute mit der Zeit nationale Bedeutung erhalten. Gewöhnlich aber geht man bei Unternehmungen dieser Art nur auf die modernen Seiten der Kunstbildung ein. —

Auch in den allgemeinen öffentlichen Privatbildungs- und Erziehungsanstalten ist der Gesangunterricht eingeführt. Ist der Zweck derselben eine höhere Bildung, so wird nothwendig auch hier die Kunstbildung ein Theil des Unterrichts, welcher so ernst und gründlich behandelt werden muss, als wir oben bei den verschiedenen Staatsanstalten gezeigt haben. Es gilt daher hier, je nach dem Standpunkte der betreffenden Anstalten, im Wesentlichen, was dort schon angeführt worden. Ist es dem Unternehmer eines Privat-Instituts auch nicht möglich, einen eigenen Lehrer anzustellen, so kann er doch einen tüchtigen Mann, wo ein solcher schon am Orte sich befindet,

veranlassen, den Unterricht zu leiten; oder wenn an einer Staatsanstalt desselben Orts ein guter gründlicher Lehrer angestellt ist, suche man dessen Wirksamkeit auch für die Privatschulen zu gewinnen. Wie die allgemeine Bildung so mancher Privatinstitute eine oberflächliche, nur auf eine glänzende Aussenseite, auf den Schein berechnete ist, so steht es auch mit der Kunstbildung. Nicht selten ist es, dass man, wie in allem Uebrigen, so auch im Gesangunterrichte absichtlich das Modernste — was bei dem grossen Haufen zugleich immer für das Beste, Feinste, Geschmackvollste gilt — mag es noch so auffallend sein, ohne alle Prüfung annimmt, um eben die Menge für sich einzunehmen. Von nationaler Kunst und Kunstbildung kann also hier nicht die Rede sein. Wie Unrecht haben die Unternehmer solcher Anstalten, sich aller edleren Thätigkeit zu entziehen, und anstatt eine Pflanzstätte höherer Bildung zu werden, — am meisten werden solchen Instituten die Sohne und Töchter Derjenigen anvertraut, welche zu den gebildeteren Ständen gehören oder doch gehören sollen — jene herz- und geistlose Oberflächlichkeit und Plattheit zu befordern, welche, anstatt ihre Kräfte, wie im Allgemeinen, so im Besondern, dem Vaterlande zuzuwenden, — und wer kann dies mehr als Erzieher oder Lehrer? — methodisch denationalisiren, welche, anstatt einfach und gründlich zu bilden, wie es dem teutschen Lehrer und Erzieher zukommt, durch Tändelei und Flitterwerk den Schülern den Sinn für Alles Tiefe, Wahre und Grosse benehmen!

Auch mit anderen öffentlichen Privatanstalten als den Privatbildungs- und Erziehungsinstituten kann ein allgemeiner Gesangunterricht verbunden werden. So sind jetzt hie und da **Gesangschulen für Fabrikarbeiter und Handwerker** in's Leben getreten. Einige Fabrikbesitzer haben sogar eigene Musiklehrer angestellt, in welchem letzteren Falle dann freilich die Theilnahme auf die Arbeiter gerade einer oder mehrerer Fabriken beschränkt ist. Es wird Jedem, der mit dem Volkssinne und mit

dessen höheren Bedürfnissen vertraut ist, wie dieselben im Verlaufe dargestellt worden sind, einleuchtend sein, dass für solche Anstalten der Gesangunterricht dem Instrumentalunterrichte bei weitem vorzuziehen ist und dieser besser ganz ausgeschlossen und unberücksichtigt bleibt.

Dergleichen Schulen können ferner für die jüngeren Landleute errichtet werden, wozu die Vorstände und Behörden das Ihrige beitragen mögen, wenn sie überhaupt für den wahren Fortschritt allgemeiner Bildung sind.

Das Volks- und volksthümliche Lied und der ächte Kirchenchoral sind der Stoff für diese Schulen. Ihnen geht, wenn nicht die Vorbildung in den Elementarschulen begründet wurde, ein entsprechender, einfacher, natürlicher Elementarunterricht voraus. — Die Zifferschrift ist die zweckmässigste, den Bedürfnissen ganz angemessene. — Wo nur Männerstimmen die Schule besuchen, kann der Gesang nicht wohl mehr als dreistimmig sein. Wenn aber Knaben- oder Frauenstimmen noch dabei sind, so mag vielleicht auch ein vierstimmiger gemischter Chor zu Stande gebracht werden, und von den Fortschritten mag es abhängen, ob man noch zu Werken der Meister greifen könne.

Ueber die Wohlthat solcher Gesangschulen hatten wir schon früher Gelegenheit, uns zu erklären. Die Zweckmässigkeit derselben liegt so nahe, dass wir glauben, una einer weiteren Ausführung überheben zu können. Manche haben gegen solche Anstalten ein entschiedenes Vorurtheil, und unter ihnen oft diejenigen, deren Pflicht, ja deren Vortheil es wäre, für die Verbesserung des allgemeinen moralischen Zustandes der Leute besorgt zu sein: die Dienstherren und Vorgesetzten. Sie sagen, die Theilnahme an dergleichen Dingen zöge die Leute von ihren Geschäften ab, sie verlören den Sinn und die Gedanken für ihre Arbeiten u. s. w. Im Gegentheile fördert der Kunstunterricht, wenn er nur mit Verstand und Einsicht geleitet wird, durch Abziehen von vielen profanen Erholungen und von roher Lebensart, den Sinn für das Bessere

im Allgemeinen, und wirkt somit auch vortheilhaft auf die nächsten Interessen der Dienstherren zurück.

Eine allgemeine Aufmerksamkeit aber verdienen solche Anstalten, wenn man ihre Bedeutung, die sie als Verbreiter der Aufklärung und Beförderer der Sittlichkeit gewinnen werden, in's Auge fasst.

Die nicht öffentliche musikalische Bildung ist an sich schon nicht geeignet, Sache des Staates zu werden. Sie beschränkt sich, im Gegensatz der öffentlichen Bildung, als des Unterrichts einer Gesammtheit und Allgemeinheit, auf die Einzelbildung. Diese Methode ist bei dem Publikum und insbesondere unter den höhern Ständen die beliebtere und herrschendere geworden, und der auf sie eingehenden Lehrer ist eine so grosse Anzahl, dass die öffentlichen Bildungs-Anstalten desshalb oft nicht aufkommen können. Ausser den dieser Methode ausschliesslich obliegenden, mehr oder minder befähigten Fachleuten, und zwar beiderlei Geschlechts, findet man nicht selten, dass Leute aus verschiedenen Ständen aus dieser Art des Kunstunterrichts einen Nebenzweig ihrer Geschäfte machen, die wir hier als Winkellehrer bezeichnen wollen. Obwohl von diesen Leuten nie etwas Gutes, Gediegenes zu erwarten ist, so kann doch auf keine Weise gegen dieselben unmittelbar eingeschritten werden, ohne den nächsten Begriff der Privatbildung aufzuheben. Am besten wird dem Uebel gesteuert durch eine tüchtige vom Staate ausgehende und unterstützte öffentliche Bildung, wodurch in dem Publikum der Sinn für das Edlere geweckt und ihm die Idee der wahren Kunst gegeben wird, damit es selbst jene zu beurtheilen vermöge; und dann durch eine freie Concurrenz. Was den letztern Punkt betrifft, ist man an vielen Orten so engherzig, dass man schon tüchtigen und gut empfohlenen Künstlern Schwierigkeiten gemacht hat, Privatunterricht zu ertheilen, ja es sind uns Fälle bekannt, dass Künstler der Intrigue der eleadesten Subjekte, die am Orte bürgerlich ansässig waren, weichen mussten. So unterstützt man die Kunst und

die Künstler des Vaterlandes! Das ist die vielbelobte teutsche Einheit! Anstatt, dass es im Interesse läge, durch eine Concurrenz ächter Künstler sich von den Winkellehrern zu befreien, pflegt und unterstützt man so noch dieselben. Das Uebel selbst hat man schon lange erkannt; man sprach auch schon von Verbesserung. So wollten Einige Prüfungen der Lehrer. Dies könnte allerdings den Lehrern das Zutrauen des Publikums verschaffen, sobald die Leitung der Prüfung einem Nationalkunstinstitute zustände. Ein solches aber haben wir nicht, und wir wissen nicht, ob und wann wir je eines haben werden. Allein für die Schüler dürfte es auch wieder keineswegs Bedingung werden, nur von den geprüften Lehrern sich unterrichten zu lassen, da hiermit ebenfalls der Begriff der Privatbildung aufgehoben würde, und somit kann eine Prüfung nur als eine Empfehlung eines Lehrers betrachtet werden. Es wäre in der That der Freiheit der Person ein herber Zwang angethan, dieser vorzuschreiben, von wem sie sich privatim unterrichten lassen sollte. Was die Nachtheile angeht, die aus der Erhaltung dieses Rechts entspringen können, so glauben wir einen vernünftigern Weg für deren Beseitigung angegeben zu haben. — Wenn man endlich auf den Grund hin, dass durch eine, fremden Künstlern eröffnete Concurrenz, die Interessen der bürgerlich ansässigen Kunstlehrer beeinträchtigt würden, jenen die Befugniss des Privatunterrichts verweigern wollte, so entgegnen wir, dass die bürgerlichen Gerechtsame ganz anderer Art sind, und überdies die Künstler nicht wie Handwerker behandelt werden dürfen. Dann aber möchten wir noch fragen, ob es nicht mehr im Interesse eines Ortes liegt, bedeutende Künstler zu Lehrern zu haben, als sich mit den bürgerlichen Staatsmusikanten, Choristen, oder mit Studenten, Gymnasiasten, Opernsängern, Schauspielern u. s. w. u. s. w. behelfen zu müssen? Ja selbst für den Fall, dass unter den bürgerlich ansässigen Kunstlehrern sich tüchtige Leute finden, muss noch die Concurrenz dem fremden Künstler offen stehen, weil sie allein

für jene selbst eine Controle ihrer Wirksamkeit, ein Sporn ihrer Thätigkeit werden und vor allem Schlendrian bewahren muss. Wie will man es also rechtfertigen, das Interesse einer ganzen Stadt zu Gunsten Einiger zu vernachlässigen?

In neuerer Zeit beschäftigen sich viele Frauenzimmer, insbesondere als Guitarre-, Clavier- und Gesanglehrerinnen, mit dem Privatmusik-Unterrichte. Vieles ist schon für, Vieles gegen den Unterricht solcher Lehrerinnen, auf beiden Seiten jedoch meistens zu Vieles gesagt worden, da Befangenheit und nicht selten Partheilichkeit jenen Aussprüchen zu Grunde lag. Sollen wir aber über den Werth und Unwerth des Frauenzimmer-Unterrichts unser Urtheil abgeben, so gestehen wir, dass es allerdings manche sehr würdige, leider aber viel mehr stümperhafte, höchst beschränkte, kurzsichtige und einseitige Lehrerinnen gibt. Wir sind weit entfernt, dies aus der Natur des Weibes erklären zu wollen, wie so viele irrig annehmen, vielmehr erkennen wir denselben in der **Stellung**, die das Weib in dem Leben einnimmt. Entzogen beinahe allen öffentlichen Angelegenheiten, zurückgewiesen auf das Haus, haben bei weitem die Wenigsten Gelegenheit, das Leben tiefer anzuschauen. Die Bildung des Weibes ist dann im Durchschnitte keine andere, als gerade nur eine jener Stellung entsprechende, d. h. viel öfter die nothdürftig reale, als eine ideale; daher so viele den eigentlichen höhern Beruf des Lebens nicht einmal ahnden. Viele ermangeln der nöthigen Ausdauer, des Eifers und der Liebe für ernstere Beschäftigungen. Hat man in neuerer Zeit mehr gethan für die weibliche Bildung, so ist doch bis jetzt der Zweck der Bemühungen noch nicht dem Allgemeinen nach gelohnt worden. Es ist vielfach noch das Spielende, Oberflächliche, Tändelnde vorherrschend. Wie dies aber mit allen übrigen Gegenständen, so verhält es sich auch insbesondere mit der Musik. Einmal bringt man keinen ernsten Sinn mit, man sucht Unterhaltung und Kurzweil: leider im Allgemeinen das Ziel der weiblichen Kunstbildung. Dann,

wenn man einmal Hausfrau geworden, so vergisst man über die Wirthschaft Alles, was man in und ausser der Schule von Kunst und Wissenschaft gelernt hat. Dieses Tändeln aber mit den Gegenständen, diese seichte Auffassung der Dinge ist die nächste Ursache der vielen schlechten Lehrerinnen. Der Mann wird viel mehr und viel früher an den Beruf gemahnt, als das Weib; in jenem wird viel früher die ernstere Auffassung des Lebens geweckt. — Wir finden so häufig, dass den meisten Lehrerinnen eine gediegene Schule, eine durchdachte Methode durchaus abgeht. Andere, welche wohl den guten Willen haben, können es nicht weiter bringen, als höchstens das anerkannt Gute der Form nach annehmen und mechanisch betreiben, weil eben ihre Bildung keine tiefere, ja meistens eine so geringe ist, dass sie über den Unterricht und dessen Bedeutung nicht einmal ein Urtheil haben. Es sind freilich nicht blos Frauenzimmer, welche solchen Unterricht ertheilen, es trifft derselbe Vorwurf eben so gut sehr viele Männer, welche, wie wir oben schon bemerkt haben, neben ihrer eigentlichen Beschäftigung, in den Kunstunterricht pfuschen. Allein im Durchschnitte finden wir nichtsdestoweniger mehr gute Lehrer als Lehrerinnen.

In einem einzigen Verhältnisse finden wir den Frauenzimmer-Unterricht ganz an seinem Platze, und sogar auf keine andere Weise ersetzbar: in dem Verhältnisse von Mutter und Kind. Niemand wird in dem Menschen das Reine und Edle so frühe zu wecken vermögen, als die Mutter, wenn sie selbst in sich das Reine und Gute aufgenommen hat. Hier wird der Kunstunterricht ein Theil der höheren Erziehung, und vermag das zarteste Verhältniss zwischen Mutter und Kind zu begründen, indem sie ihr eigenes reines Gemüth, ihren hohen Sinn unmittelbar auf das Kind einwirken lasst, und auf dasselbe überträgt. Es bedarf dann nur noch der Anleitung eines guten Lehrers, der mit Rath und That die Mutter unterstützt, dass die Entwickelung eine methodische sei, und der endlich dem Zögling die volle Ausbildung gibt.

Der Einzelunterricht ist oft nicht so planmässig, so logisch entwickelnd, wie dies bei dem Gesammtunterricht der Fall ist und nothwendig sein muss; er ist von äusseren Verhältnissen, mehr von dem eigenen Willen und den besonderen Absichten, von der Richtung und vorgefassten Meinung der Schüler oder deren Eltern, Erzieher und Vorgesetzten abhängig. Wo diese Umstände wegfallen, hat er auch wieder seine guten Seiten. Der Lehrer vermag nämlich seine ganze Kraft auf den Einzelnen zu richten, und mehr auf die Eigenthümlichkeit der Anlagen des Schülers einzugehen.

Die nichtöffentliche Kunstbildung verfolgt sehr oft, und sogar meistens keinen höhern Zweck, gerade weil sie nach Form und Inhalt von der besonderen Neigung der Einzelnen abhängt, die oft selbst keine höhere Idee mit der Sache verbinden, und einzig eine blosse Unterhaltung niederer Art in ihr erkennen. Welchen schweren Stand ein braver Lehrer bei verwöhnten Kindern und künstlerisch ungebildeten und kurzsichtigen Eltern, bei Leuten ohne allen höhern Sinn, ohne alle bessere Idee von der Sache hat, vermag nur der zu beurtheilen, welcher diesen Kelch schon selbst genommen. Dort ist ein Vater, dort eine Mutter, die in ihrer Jugend auch einmal ein Paar Walzer gespielt, oder einige italienische Arien gesungen haben; die Eltern wollen Alles dies wieder vom Kinde hören, und das Kind will selbst nichts anderes lernen, eben weil ihm von aussen her keine andern Eindrücke gegeben worden sind. In der That sind diese halbmusikalischen Eltern immer dem Unterricht am gefährlichsten. Einen besseren, reineren, natürlicheren Sinn findet man oft noch bei den ganz Unmusikalischen. Diesen ist anzurathen, darauf zu halten, dass der Lehrer weniger auf blosse Virtuosität, auf grosse Bravour, welche so oft nur Veranlassung zur grössten Eitelkeit wird, als vielmehr auf die Bildung des Gemüthlichen im Schüler hinarbeite. Dann ist der Musikunterricht ein Gegenstand wahrer höherer Bildung, dann entwickelt er ächte Kunst;

anders aber artet er immer in Sinnlichkeit, oder in leeres Erbsenwerfen, in geistlose Kunstatueckerei aus.

Der Musikunterricht ist jetzt gewissermassen zu einem Gegenstande der Mode geworden. Betrachten wir z. B. die musikalische Bildung so vieler Mädchen: wie wahrhaft fabrikmässig, wie oberflächlich ist dieselbe! Sie ist eine Appretur, welche oft nicht einmal so lange hält, bis man unter die Haube gekommen; steht man aber einmal in einer eigenen Haushaltung, so wird sicher nicht weiter der Musik gedacht, als im Theater und Concerte den Nachgenuss aller der schönen Sachen zu feiern, an denen man halsbrechenden Andenkens auch einmal seine Gymnastik versucht hat.

Der bei weitem verbreitetste Unterricht ist der Pianoforte-, Gesang-, Guitarre- und der Flötenunterricht. Es wäre zu wünschen, dass eben sowohl die übrigen im Orchester gebräuchlichsten Instrumente geübt würden, um Instrumentalvereine, welche auch ihre Vortheile haben, insbesondere den der Unterstützung der Gesangvereine, bilden zu können.

Der Gesangunterricht besteht oft in der mechanischen Uebung unbedeutender Lieder oder beliebter italienischen Arien, mit Uebergehung aller nöthigen Vorkenntnisse, aller auf Stimm- und musikalische Bildung bezüglicher Uebungen; oft besteht er in der Ausbildung des blossen Mechanismus der Kehle, der Kehlfertigkeit, oft in dem platten Einüben des neuen und neuesten Singsangs, welcher, je weniger teutsch, je ausländischer er klingt, desto höher gehalten wird; und will man bezeichnen, dass es ein Schüler am weitesten gebracht habe, so sagt man dann, er habe die ächt italienische Schule, nicht bedenkend, dass National-Charakter, Sprachorgan, Sprache, so sehr uns fremd sind, dass man eher auf den Aeusserlichkeiten, auf den Manieren, von denen, wie bekannt, der neuere italienische Gesang wimmelt, stehen bleibt, als sich, wozu schon mehr gehört, in den Nationalgeist zu versetzen vermag.

Von einer geistigeren Auffassung des Unterrichts aber ist nicht eine Spur vorhanden. Man entwickelt nicht die verschiedenen Gattungen der Kunstwerke nach ihren Merkmalen, ihren Eigenthümlichkeiten, und ihrem Geiste, noch geht man auf die Art des Vortrags derselben gründlich ein. Was der Schüler in dieser Hinsicht nicht erräth, wird ihm auf immer fremd bleiben. Wir haben sehr viele Werke für den Gesangunterricht, die ihrer ganzen Anlage nach für den Einzelunterricht bestimmt sind, allein an einem diese höheren Gesichtspunkte auffassenden mangelt es uns noch gänzlich. Alle sind nach jenem oben bezeichneten Massstabe angelegt, ja man wählt absichtlich die italienischen Kehlübungen — Kehlfertigkeit ist ja ein Hauptmoment des neuern italienischen Gesanges — und glaubt daraus die Geheimnisse der Kunst dem Schüler mitzutheilen, nicht bedenkend, dass das Wesentliche einer Nationalkunst in etwas ganz Anderem, als den blos äusserlichen, mechanisch erlernbaren Formen, oder gar in ihren Auswüchsen besteht. Ganz unwürdig ist aber schon die Absicht, obschon sie auf diesem Wege nur halb zu erreichen ist, den Teutschen durch die elendeste Sucht nach Ausländischem des eigenen Bodens zu berauben, anstatt durch Vorführung von Mustern die Idee der vaterländischen Kunst in ihm zu beleben. Und dieses Treiben soll auf höhere geistige Bildung abzielen!

Mit dem Pianoforte-Unterricht steht es zwar insofern anders, als wir darin doch nicht das Ausland nachahmen, wahrscheinlich nur aus dem Umstande, weil wir es nicht nachzuahmen haben, indem die Teutschen vor allen anderen Nationen die grössten Meister auf diesem Instrumente aufzuweisen haben *).

---

*) Allerdings wird niemand leugnen, dass sich unter den Deutschen sehr grosse Meister dieses Instruments finden; aber eben so wenig ist es zu leugnen, dass die umfassende Grundlage des soliden Clavierspiels dem in England heimisch gewordenen *Muzio Clementi* zu danken ist, dessen grosse

Nichts desto weniger ist man hier ebenfalls auf Abwege gerathen. Man hat die fremde Kunst auf das Clavier übertragen, indem es Mode geworden, alle Gesangsachen für Instrumente zu arrangiren, und dadurch den selbstständigen, eigenthümlichen Charakter derselben aufzugeben. Dann hat man ganz und gar die Natur des Instruments verkannt. Dasselbe ist nämlich ursprünglich die vervollkommnete Harfe, und als solche ein für das Romantische sich ganz besonders eignendes Instrument. Anstatt ihm diesen erhabenen Charakter zu belassen, hat man es zum Klimperkasten gemacht und von da an ist der allerunsinnigsten Entstellungen kein Ende mehr. Allerdings lässt das Pianoforte einen hohen Grad der Fertigkeit unbeschadet der in seiner Natur begründeten Eigenthümlichkeiten zu; allein, wie Alles, hat auch dies seine Grenzen, und zwar einmal in der Kunst überhaupt, und dann eben in dem Charakteristischen des Instruments. Diesen Satz übergehend, brachte man es dahin, dass die ganze Kunst des Klavierspiels nur eine Hetzjagd, eine Selbstquälerei in allen nur erdenkbaren, halsbrechenden Formen wurde, ohne auch nur im Geringsten an höhere und wahre Kunst zu erinnern; im Gegentheile scheint man noch absichtlich sich recht weit von ihr zu entfernen. Dies ist dann im Durchschnitt auch das Ziel des heutigen

Studienwerk noch von keinem Deutschen übertroffen worden ist. Ehre, dem Ehre gebührt! *J. S Bach* hat unstreitig das grösste Verdienst um die gebundene Spielart, aber *Clementi's* Verdienst wird dadurch nicht geringer; sein bekanntes Werk *„Gradus ad Parnassum"* ist bis jetzt in seiner Art so einzig, als in anderer Art *J. S. Bach's* »wohltemperirtes Clavier.« Ein ebenbürtiges Werk werden wir bald einem noch lebenden Schüler *Clementi's*, dem Herrn *Alexander Klengel* in Dresden, zu danken haben, nachdem dieser sich endlich zur Herausgabe seines bis jetzt nur einigen wenigen Künstlern und Kunstfreunden gelegentlich bekannt gewordenen Schatzes entschlossen hat.

Die Red.

Klavierunterrichts, und wo sonst das Toben und das Rasen nicht zu Hause ist, da sind es doch die jetzt so beliebt gewordenen Tanze der modernen Walzercomponisten. Wenn man noch Sinn fur wahres, klassisches Spiel findet, so ist es immer eine seltene Ausnahme. Auch hier fehlt schon von vorn herein eine gediegene Grundlage, und so viele Klavierschulen auch geschrieben worden sind, so ist doch noch keine einzige da, welche ein Nationalwerk zu nennen wäre: welche in der Bildung des teutschen Nationalgeschmacks, in der vaterländischen Kunst ihren Mittelpunkt fände, dargestellt in einfacher, klarer Methode. Lange Zeit war der unter B. Cramers Namen erscheinende Auszug aus des in London lebenden J. Jousse unmethodischer Clavierschule, das beste Hülfsmittel bei dem ersten Clavierunterricht, und er ist es trotz jenes Uebelstandes und des besonderen der Richtungslosigkeit noch bis zur Stunde. Der Anfänger will nicht blosse Fingerubungen, er fühlt ein Bedürfniss nach Etwas, das sich ihm schon als musikalischer Gedanke darstellt. Daher mussen die nothwendigen mechanischen Uebungen mit der Bildung des musikalischen Geschmacks durch die Wahl einfacher, gediegener, kleiner Sätze, zweckmassig ausgehoben aus dem vorhandenen Schatze der Meister der Nation, Hand in Hand gehen. Daher ist es auch nothwendig, dass der Schuler sobald als nur moglich an das Instrument komme. In diesem Geist müsste das ganze Werk durchgeführt sein. J. Haydn's und Mozart's Werke gebe man den Schulern in passender Auswahl. Wenn auch die meisten derselben weniger in der Ausführung national, so sind es jedoch viele derselben der ersten Anlage nach. Eine herrschende Pedanterie mancher Lehrer setzt leider die Uebung der beethovenschen Werke erst in die letzte Periode des Unterrichts hinaus, angeblich aus dem Grunde, weil dieser Meister vollkommene Ausbildung der Mechanik verlange. Dies gilt allerdings von manchen seiner Werke, aber bei weitem nicht von Allen. Wir könnten eine grosse Anzahl solcher Sachen namhaft machen, welche ganz geeignet

sind, schon früher geübt zu werden. Eine Anleitung zum Partiturspiele würde den Sinn für die ernsteren grösseren Werke der Tonkunst rege machen und daher von äusserst wohlthätigem Einflusse sein. Es wird dem Schüler dadurch ein neues grosses Feld des Kunstgebietes eröffnet. In der Art geleitet, muss jeder Schüler bald nach ganz Anderem verlangen, als nach nichtssagender Fingerfertigkeit. Es wird vielmehr das Bedürfniss erwachen, sich mit den nöthigsten Kenntnissen der Lehre des Tonsatzes vom praktischen Standpunkte aus — denn blosse Theorie wäre hier nicht am Platze — mit der Aesthetik der Kunst bekannt zu machen, wodurch allein eine tiefere Einsicht in die Musik erlangt werden kann *).

Die Guitarre wird trotz ihrer Mangelhaftigkeit, Bedeutungslosigkeit und Armuth sehr häufig cultivirt. Dieses Instrument ist nur zur Begleitung einer gewissen Gattung von Liedern geeignet, und als solches nicht gerade zu verwerfen. Alle aber, welche sich auf dieses Instrument beschränken, werden höchst einseitig und bleiben weit in der Kunst zurück. Es ist auch noch kein einziger Sänger durch die Guitarre bedeutend geworden. Diese Einseitigkeit des Instruments selbst aber hat man versucht zu entfernen, indem einerseits dasselbe als Soloinstrument behandelt, anderseits aber zu den grössten Gesangparthien, insbesondere zu den Operngesangen, eine Guitarre-Begleitung gesetzt wurde. Damit tritt aber das Instrument aus seiner eigenthümlichen Sphäre, und wird, wovon sich jeder täglich überzeugen kann, höchst mangelhaft. Wir Teutsche überhaupt sollten diesem Instrumente keine so allgemeine Stelle einräumen, wie wirklich geschieht; es ist das Nationalinstrument der Südländer; ihm widerstreben daher auch alle unsere teutschen ächt nationalen und im

*) Ohne umfassende Kenntnisse in der Theorie und Kompositionslehre, wird ihm das Partiturspiel, soll es nicht ein blos mechanisches sein, wenig Nutzen bringen.

Die Red.

nationalen Geiste geschriebenen Lieder. Jenes sanfte Geflüster, jene kraftlose Sentimentalität ist dem Teutschen ganz und gar fremd. Im teutschen Volke erscheint auch nie diese oft bis zur Manie ausgeartete Liebhaberei; nur in den Städten ist sie anzutreffen, und zwar gerade am meisten jetzt in den mittleren und unteren Bürgerständen. Dem Bequemen entspricht allerdings die Guitarre eher als jedes andere Instrument, da nicht viele Zeit und Mühe dazu gehört, die Paar nothwendigsten Griffe machen zu lernen, bei welchen es dann bleibt. Mit den gewöhnlichen bescheidenen Anforderungen stehen die Befähigungen der gewöhnlichen Lehrer und Lehrerinnen in entsprechendem Verhältnisse: es sind gewohnlich Leute, die eine gänzlich materielle, rohe Anschauung von der Musik besitzen, und Stümper im höchsten Grade. Ein solcher Unterricht und ein solches Treiben ist für den allgemeinen Zustand der Kunst ein wahres Gift.

Wie mit dem Guitarre-, so verhält es sich mit dem Flötenunterricht. Er ist neben jenem das gewöhnliche Auskunftsmittel junger Leute, ihre Zeit zu vertändeln. Unterricht in Streich-Instrumenten hat doch hie und da wenigstens den positiven Werth, dass in Einzelnen Lust und Liebe für das Streichquartett erwacht. Oft aber verliert sich auch diese in der Nachahmung der modernen Manieren und Kunststücke.

Der übrige Instrumentalunterricht kommt beim Publikum so selten vor, dass wir uns darüber nicht weiter aussprechen können.

Sehr viele kurzsichtige, unverständige Eltern wählen aus übel angebrachter Oekonomie für den ersten Unterricht Lehrer und Lehrerinnen, von welchen sie selbst überzeugt sind, dass sie nicht viel zu leisten vermögen, indem sie glauben, dergleichen Leute seien schon gut genug für den Anfang. Wie thöricht! Ist nicht der Elementarunterricht die Grundlage aller Bildung? Gewöhnlich ist auch Zeit und Mühe verloren, und sehr oft ist der bessere Lehrer

nicht mehr im Stande, die auf solche Art verdorbenen Schüler wieder auf die rechte Bahn zurückzuführen.

Auf der andern Seite gibt es Lehrer, die sich durchaus nicht mit dem Elementarunterricht befassen. Wer die Wichtigkeit des Elementarunterrichts verkennt, kann wohl überhaupt nicht ein guter Lehrer sein. Wer sich aber demselben entzieht, sobald er einmal sich dem Lehrfache gewidmet hat, ist, wenn besondere Umstände ihn nicht abhalten, keineswegs zu entschuldigen. Entweder ist er selbst nicht allseitig und tief genug gebildet, um einzusehen, wie viel auf die Begründung der ersten Richtung, auf die Art der Beibringung der ersten Begriffe von der Kunst ankommt, und in diesem Falle mag er es unter seiner Würde halten, sich mit der Grundlegung der musikalischen Bildung abzugeben, oder er ist zu bequem, und dann mag er wohl überhaupt nicht auf die eigentliche Entwickelung der Fähigkeiten des Schülers eingehen, oder es ist Grossthuerei von ihm, um sich dadurch ein Ansehen zu verschaffen, wodurch nicht gerade ein grosser Eifer für die Kunst beurkundet wird. Kein Unterricht bedarf mehr der Umsicht, keiner ist weniger mechanisch — da hier von dem Allgemeineren auf das Besondere, von dem Leben auf die Kunst übergegangen wird, — keiner ist psychologisch wie physiologisch interessanter, als der Elementarunterricht.

Dem Künstler selbst steht kein anderer Weg zur Bildung offen, als eben auch der Privateinzelunterricht. Leider bleibt dieselbe daher oft oberflächlich, unvollständig, und verfällt dann in alle jene Unarten und Geschmacklosigkeiten, die der reinen Kunst gerade entgegengesetzt sind. Es ist damit so weit gekommen, dass Niemand als Künstler aufzutreten oder nur auf den Namen des Künstlers Anspruch zu machen wagen darf, der nicht als Virtuose sich zeigen kann, indem Virtuosität und Kunst als identisch betrachtet werden. Natürlich kann hier von nationaler Bildung gar nicht die Rede sein, wo nicht einmal eine solide allgemeine Bildung vorausgegangen ist.

Die Wenigen aber, welche den Muth und die Kraft haben, dem gemeinen Treiben zu widerstehen, haben, wenn sie auch weniger auf die Gegenwart zu wirken vermögen, doch die grosse Beruhigung und das ausgezeichnete Verdienst, die Kunst dem Vaterlande und der Menschheit für eine bessere zukünftige Zeit zu erhalten. Blicken wir hin auf die Geschichte: wie oft wurden die höchsten Ideen lange Zeit, ja ganze Jahrhunderte hindurch, von Einzelnen erkannt und genährt, bis endlich der Zeitpunkt kam, dass dieselben allgemein wurden. Solche Epochen aber machen sich nicht ganz von selbst: sie wollen vorbereitet, sie wollen begründet sein. Es ist daher nothwendig, dass die Freunde der Wahrheit gerade jetzt in die Schranken treten und mit aller Kraft gegen diese unseligen Zustände sich öffentlich erheben, was selbst, wir sind dessen überzeugt, auch für die Gegenwart wenigstens nicht ganz ohne Erfolg bleiben wird. Wie könnten auch, bei der Gehaltlosigkeit, bei dem gänzlichen Mangel einer eigenen Meinung der Gegner, die Vernünftigen anstehen, zu welcher Seite sie sich bekennen sollen! Es kann ihnen nicht entgehen, dass, während jene auf Grundsätze bauen, diese gerade im Gegentheil alle Gründlichkeit, man kann sagen, absichtlich umgehen. Keine Kunst aber, wir wiederholen es, verlangt mehr eine gründliche Bildung, als gerade die Tonkunst, weil ihre Natur nicht so offen da liegt, als die der andern Künste.

Die Literatur des Einzelunterrichts ist sehr reich an Lehrbüchern und anderen dahin gehörigen Werken, welche sich aber alle mehr auf den blos technischen, als auf den höheren und eigentlich künstlerischen und ästhetischen Theil der Kunst beziehen.

Hiermit haben wir uns über den ersten Hauptabschnitt unseres Gegenstandes ausgesprochen: Wie der Unterricht im Allgemeinen die ächte Bildung nur durch Erkenntniss der Wahrheit und durch das Erforschen derselben begrün-

den kann, so auch im Besonderen der Kunstunterricht, der nur dann erst die eigentlich edele Seite der menschlichen Fähigkeit, der Kunstanlage, zu erfassen und zu beleben vermag, wenn er auf die Erkenntniss des Wahren und Wesentlichen der Kunst gerichtet ist. So lange man nicht an diesem Grundsatze festhält, und so lange das Unterrichtwesen nicht nach ihm geregelt wird, kann der Zustand der Kunst kein gedeihlicher sein. Der Unterricht ist eine Lebensfrage der teutschen Tonkunst.

Ueber Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend.

Von
Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner.

(Mit musikalischen Beilagen.)

W. A. Mozart war einer jener wenigen Hochbegabten, deren hervorragendes Genie sich schon in frühester Jugend ausspricht; und zum Heile der Kunst hat er, als Jüngling und Mann, gehalten, was er als Knabe versprach. Unter seinen Werken sind es vorzüglich die Opern, durch welche er belebend und begeisternd auf Mit- und Nachwelt wirkte, und welche seinem Namen die Unsterblichkeit sichern. Die kritische Zergliederung dieser Opern hat daher schon viele musikalische Literatoren beschäftigt, und auch die Zeitschrift „Cäcilia" enthält in ihren früheren Jahrgängen mehrere geistreiche Aufsätze über diesen Gegenstand.

Es wird indessen meist nur bis zur Oper: *„Idomeneo, Rè di Creta,"* zurückgegangen, welche man, und zwar mit Recht, als den Uebergang zu Mozarts klassischer Periode betrachtet. Bei einem Künstler wie **Mozart** verdienen aber auch jene Werke, an welchen er seine jugendlichen Kräfte versuchte, übte und ausbildete, eine genauere Würdigung, indem sie uns einen belehrenden Blick in die Entwickelungsgeschichte eines ausserordentlichen Genius gestatten.

Ueber Mozarts ältere Opern waren früher nur sehr dürftige Notizen bekannt; erst in der von Nissen zusammengestellten Biographie Mozarts (Leipzig, 1828) wurden

darüber nähere Umstände mitgetheilt. Eine genauere Beschreibung dieser Werke mangelt aber bisher noch immer, und zwar vorzüglich aus dem Grunde, weil die Werke selbst durch lange Zeit nirgends zu finden waren, und von den Meisten für verloren gegangen gehalten wurden. In neuerer Zeit hat nun Hr. Joh. André zu Offenbach, welcher Mozarts Nachlass von dessen Wittwe vor beinahe fünfzig Jahren um sehr billigen Preis an sich brachte, hievon aber grösstentheils der Kunstwelt den Genuss, und sogar die Einsicht, aus schwer begreiflichen Gründen vorenthielt, die Sammlung zum Verkaufe ausgeboten, und aus diesem Anlasse bekannt werden lassen, dass er die eigenhändigen Partituren der Opern: *La finta semplice*, *Mitridate*, *Lucio Silla*, und *La finta giardiniera*, so wie auch vieler anderer für verloren geachteter grösserer und kleinerer Werke unseres Meisters besitze. Die Forderungen, welche Hr. André für seine allerdings höchst merkwürdige Sammlung machte, waren aber so bedeutend, dass sich Niemand entschloss, dieselbe im Ganzen anzukaufen. Im Jahre 1841 gab Hr. André ein thematisches Verzeichniss dieser in seinem Besitze befindlichen Handschriften heraus, und bot die einzelnen Stücke zu bestimmten Preisen aus. Aber auch hier waren die Preise so übermässig angesetzt, dass einerseits der Zweck des Hrn. André nicht erreicht, anderseits aber zugleich der Vandalismus vermieden wurde, eine solche Sammlung in viele unbekannte Hände zu zersplittern, und grossentheils für ewige Zeiten unzugänglich zu machen. Seither ist Hr. André mit Tode abgegangen, und es steht dahin, ob und auf welche Art seine Erben den erlangten Schatz für sich und für die Kunstwelt fruchtbringend machen werden. In diesem Augenblicke ist leider noch keine bestimmte Aussicht vorhanden, dass die Erben sobald von den Ideen des verstorbenen Besitzers abweichen werden. — Jedenfalls ist aber das herausgegebene thematische Verzeichniss schon ein sehr schätzbarer Beitrag zur Kenntniss von Mozart's Kunstschöpfungen, und wir wissen nun wenigstens, was uns vorenthalten wird, was wir aufzusuchen haben.

Inzwischen haben es die Kunstfreunde in Wien nicht müssig mit angesehen, dass die Reliquien ihres unsterblichen Mitbürgers der Welt so lange entzogen bleiben; und es ist den vereinten Bemühungen einiger Mitglieder der hiesigen Gesellschaft der Musikfreunde gelungen, die Partituren mehrerer grosser Werke zu entdecken und sich in Abschriften zu verschaffen, welche nun im Archive der Gesellschaft verwahret liegen, und wovon auch auf Verlangen Abschriften zu billigen Preisen mitgetheilt werden. So wurde durch eine Aeusserung Pölchau's, welcher die Partituren des *Mitridate* und *Lucio Silla* in der Bibliothek des königlichen Conservatoriums zu Paris gesehen hatte, Veranlassung gegeben, sich von dorther Abschriften dieser beiden Werke zu verschaffen. Die Partitur der *finta giardiniera* wurde aus Frankfurt am Main erhalten; von der, in Form und Umfang einer Oper nahe stehenden *Festa teatrale: Ascanio in Alba* aber, fand sich in dem der Gesellschaft der Musikfreunde als Vermächtniss zugedachten musikalischen Nachlasse des verewigten Erzherzoges Rudolph von Oesterreich eine Abschrift vor; und ein zweites, mit Mozarts eigenhändigen Correcturen versehenes Exemplar befindet sich in der k. k. Hofbibliothek in Wien; endlich wurde auch die Bearbeitung von Handel's *Acis* und *Galatea* in Privathänden entdeckt *).

Es dürfte demnach an der Zeit sein, über die Opern aus Mozarts früherer Jugend, welche nun grösstentheils vorliegen und zugänglich geworden sind, einige Worte zu sagen, und dieselben der Form und dem Inhalte nach näher zu beschreiben. Indem ich, der Erste, mich dieser angenehmen Arbeit unterziehe, will ich durchaus den Gegenstand nicht erschöpfen, sondern nur die Freunde unseres Meisters aufmerksam machen, ihre Blicke nach dieser lange Zeit verschütteten, nun aber wieder geöffneten
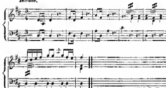
*) Das Originalmanuscript dieser Bearbeitung findet sich in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin.
Die Red.

Goldmine zu richten, und dieselbe rüstig auszubeuten. Dass ich hiebei auch die bereits von Nissen mitgetheilten Thatsachen und insbesondere die Briefe Mozart's und seines Vaters benütze, bedarf wohl keiner Rechtfertigung.

Apollo et Hyacinthus,

eine lateinische Comödie mit Musik, für die Universität zu Salzburg componirt, und dort am 13. Mai 1767 aufgeführt.

Es kommen darin fünf singende Personen vor; die Partitur, welche sich in Hofrath André's Nachlasse befindet, enthält 162 Seiten, und ist daher schon von ziemlich erheblichem Umfange. Der Anfang der Ouverture (mit der Bezeichnung „*Intrade*") ist nach André's Cataloge folgender:



Anton

IN

seinem
er des
Mes-
smers,
eschah
>sition
ice zu

N
Al

torben
'unden
gliche
n ist.
Musi-
bisher
ei der
,erung

N
Al

„Ba-
Vaters
sicher
artitur
ı An-
el suo

N
AB

erden
zelnen
nmler
't hat,

N
AB

N
AB

N
DLF

N
AB

B

Golda
Daas
Thats
Vater

eine l
zu Sa
geführ
Es
Partit
det, e
erhebl
der E
folgen





Bastien und Bastienne.

Komische Operette, nach dem Französischen von Anton Schachtner.

Personen:

Bastienne . . . . . . Sopran.
Bastien . . . . Tenor.
Colas . . . . Bass.

Diese Operette hat Mozart im Jahre 1768, in seinem zwölften Jahre, zu Wien für das Gesellschaftstheater des bekannten Freundes der Mozart'schen Familie, Drs. Mesmers componirt, wo dieselbe auch im Gartenhause Mesmers, in der Vorstadt-Landstrasse aufgeführt wurde. Es geschah dies zur Zeit, als Mozart sich wegen der Composition und beabsichtigten Aufführung seiner *finta semplice* zu Wien aufhielt.

Da die Familie Mesmer in Wien ganz ausgestorben ist, so konnte hier keine Spur der Oper aufgefunden werden. Inzwischen ergab sich, dass die ursprüngliche Partitur in dem André'schen Nachlasse vorhanden ist. Eine Abschrift derselben besass der verstorbene Musikalienhändler Zulehner in Mainz; es konnte aber bisher nicht erforscht werden, in wessen Hände dieselbe bei der im Herbste des Jahres 1842 vorgenommenen Versteigerung seines Nachlasses gekommen sei. —

In Gerber's neuem Tonkünstlerlexicon erscheint „Bastien und Bastienne" als eine Composition des Vaters Leopold Mozart angeführt. Diese Angabe ist aber sicher ganz unrichtig, indem sich auf der André'schen Partitur die von der eigenen Hand des Vaters geschriebene Anmerkung befindet: *Di Wolfgango Mozart, 1768 nel suo 12mo anno.*

Da die Partitur selbst nicht zugänglich ist, so werden in der Beilage hier wenigstens die Anfänge der einzelnen Musikstücke mitgetheilt, welche der bekannte Sammler Mozart'scher Werke, Herr Aluis Fuchs sich verschafft hat,

und wornach die Operetta nebst der Ouvertüre zwölf Arien, ein Duett und ein Schlussterzett enthält. Schon aus diesen geringen Bruchstücken geht hervor, dass der zwölfjährige Tonsetzer auf Mannigfaltigkeit in den Ton- und Taktarten, so wie im Charakter der Motive, wohl bedacht war.

La finta semplice.

Opera buffa in due Atti; poesia del Sgre. Coltellini.

Leopold Mozart, der Vater unsers Wolfgang, hatte nach zwei kleineren, im Jänner 1762 nach München und im Oktober darauf nach Wien, mit seinen beiden Kindern unternommenen Ausflügen, am 9. Juni 1763 mit denselben die erste grosse Reise angetreten, auf welcher die Familie im November 1763 zu Paris eintraf, dann 5 Monate zu Paris, 15 Monate zu London, und 9 Monate in Holland zubrachte, endlich nach einem nochmaligen zweimonatlichen Aufenthalte zu Paris, über Dijon und Lyon, durch die Schweiz, durch Schwaben und Baiern heimkehrte, und gegen Ende November 1766 nach Salzburg zurückkam. Diese mehr als dreijährige Reise, auf welcher W. A. Mozart an den Höfen, in den Häusern der Grossen, und in öffentlichen Conzerten, als das ausserordentlichste musikalische Genie, allgemeine Bewunderung erregte, verschaffte ihm zugleich Gelegenheit, die grössten Künstler der damaligen Zeit zu hören, und die vorzüglichsten Kompositionen im Kirchen-, Opern- und Kammerstyle, auf ausgezeichnete Art vortragen zu hören. Es ist natürlich, dass hiedurch seine Fantasie in hohem Grade angeregt und genährt wurde; dass er aber auch in dem rastlosen Treiben und steten Wechsel einer solchen Kunstreise, nicht die Ruhe fand, welche zur künstlerischen Ausbildung unerlässlich nöthig ist. Der verständige Vater sah dies wohl ein, und blieb beinahe durch ein Jahr ruhig in Salzburg, welche

Zeit Wolfgang auf das höhere Studium der Composition verwendete, und zu diesem Ende vorzüglich die Werke von Emanuel Bach, Hasse, Händel und Eberlin, wie nicht minder auch jene der älteren italienischen Meister fleissig studirte. Erst im September 1767 trat die ganze Familie abermals eine Reise, und zwar nach Wien, an, von wo dieselbe aber bald aus Furcht vor der damals herrschenden Blatternkrankheit nach Ollmütz ging. Dort ereilte beide Kinder das gefürchtete Uebel, welches sie jedoch glücklich überstanden, und wornach sie mit ihren Eltern anfangs Jänner nach Wien zurückkamen.
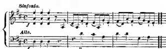
Hier spielten die Kinder bald vor dem Kaiser Joseph, welcher unseren Wolfgang fragte, ob er nicht eine Oper schreiben und selbst dirigiren wolle. Der damalige Pächter des Hofopernthcaters, Namens Affligio, welchem der Kaiser denselben Wunsch zu erkennen geben liess, contrahirte daher mit Mozart die Composition einer Oper, welche zu Ostern 1768 gegeben werden sollte, gegen Zusicherung eines Honorars von 100 Dukaten. Da eben keine für die *Opera seria* geeigneten Sänger anwesend waren, so wurde eine *buffa*, nämlich: *La finta semplice*, von Coltellini gewählt, welche der damals zwölfjährige Knabe im Laufe von ungefähr zwei Monaten componirte, obschon dieselbe so umfangreich war, dass die Originalpartitur 558 Seiten zählte. Es waren zur Ausführung gute Sänger vorhanden, nämlich die Signore Bernasconi, Eberhardi und Baglioni, und die Herren Caribaldi, Carattoli, Poggi, Laschi und Polini.

Die Aufführung der Oper wurde unter verschiedenen Vorwanden verzögert, obschon der erste Akt bereits im Theater mit dem Orchester probirt worden war. Metastasio und Hasse sollen sich beifällig darüber geäussert haben; und in einer Gesellschaft bei Baron van Swieten, wo die ganze Oper am Claviere produzirt wurde, ertheilten die Musikverständigen dem Werke alles Lob. Allein Affligio erwartete entweder wirklich keinen günstigen Erfolg, oder er war (wie Vater Mozart glaubte) von den
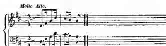
auf Wolfgangs Ruhm eifersüchtigen älteren Componisten dagegen eingenommen worden; kurz, die Oper wurde nicht gegeben, und selbst eine im September 1768 bei dem Kaiser überreichte Beschwerdeschrift hatte nicht den gewünschten Erfolg, indem der Pächter seinem Contracte zufolge nicht gezwungen werden konnte, eine bestimmte Oper aufführen zu lassen. Erst im Dezember desselben Jahres kehrte die Familie nach Salzburg zurück, nachdem Wolfgang in der beifälligen Aufnahme mehrerer Kirchenkompositionen einigen Ersatz für die wegen der Oper erlittene Kränkung gefunden hatte.

Die Originalpartitur dieser Oper befand sich in Mozart's Nachlass und gelangte mit diesem in den Besitz des Herrn Joh. André. Es ist bisher nicht gelungen, ein anderes Exemplar der Partitur zu entdecken, von welcher auch vermuthlich nie eine Abschrift genommen worden ist. Die Orchesterstimmen dürften bei dem Wechsel der Pachtung in Verlust gerathen, oder von Affligio als zur Benützung nicht bestimmt, vertilgt worden sein.

Ich glaube Mozart's Verdiensten nicht zu nahe zu treten, wenn ich die Meinung ausspreche, dass dieser Versuch des zwölfjährigen Knaben doch noch zu schwach gewesen sein dürfte, um mit einiger Sicherheit auf günstigen Erfolg rechnen zu können, und dass daher nicht blosse Cabale, sondern vorzüglich die einem Theaterpächter (der überdies eben dazumal durch das Verschreiben einer französischen Schauspieler-Truppe, in bedeutenden Schaden gekommen war) sehr nöthige Vorsicht die Aufführung der Oper verhinderte. Mit der Zeit wird vielleicht auch dieses Werk zugänglich, und daher ein zuverlässigeres Urtheil darüber möglich werden. Vor der Hand kann nur der Anfang der drei Tempo's der Ouverture aus André's Catalog mitgetheilt werden. Er lautet wie folgt







Mitridate, Rè di Ponto.

Dramma per musica in trè atti; poesia del Sgre. Vittorio Amadeo Cigna Santi.

Nachdem seit der letzten Reise wieder ein Jahr verflossen, und dem eifrigen Studium gewidmet worden war, trat unser Mozart am 12. Dezember 1769 eine neue grosse Reise und zwar nach Italien, dem Lande des Gesanges an, wo er diesmal 15 Monate zubrachte, und erst gegen Ende März 1771 nach Hause zurückkam. Nachdem er in Verona, Mantua und Mailand Proben seines ausserordentlichen Talentes gegeben, erhielt er im Marz 1770 in der zuletzt genannten Hauptstadt die Scrittura (den Contract) zur Composition der ersten grossen Oper für den Carne-

val 1771, wofür als Honorar 100 Gigliati *) und freie Wohnung zugesichert wurden.

Inzwischen wurde die Reise über Bologna nach Florenz, Rom und Neapel fortgesetzt, wo sich Mozart überall einige Wochen anfhielt, um selbst Conzerte zu geben und die damals gangbaren Opern und Kirchenkompositionen von den vorzüglichsten Künstlern ausführen zu hören. Auf dieser Reise lernte er Piccini, Padre Martini, Jomelli, Caffaro, Ciccio di Majo, Venatorini (Misliwetschek) und andere ausgezeichnete Tonsetzer, so wie deren Werke kennen, und man darf wohl annehmen, dass hier sein angeborner Sinn für edlen und schönen Gesang, der ihn später so sehr auszeichnete, geweckt und belebt wurde. Im Juli kam er nach Bologna zurück und erhielt dort am 27. desselben Monates das Opernbuch des **Mitridate**, welcher aber nicht neu gedichtet, sondern bereits im Jahre 1767 mit einer anderen Musik von Gasparini zu Turin aufgeführt worden war. Den 29. September fing Mozart an die Recitative zu componiren; und nachdem er am 9. Oktober zu Bologna nach überstandener Meisterprobe von der *Academia Filarmonica* als Mitglied (*inter academiae nostrae magistros compositores*) aufgenommen worden, traf er am 18. Oktober zu Mailand ein, wo er sich sogleich emsig mit der Composition der Oper beschäftigte, diese aber erst anfangs Dezember vollenden konnte, weil früher noch nicht alle Sänger angekommen waren, auf deren Stimmumfang und sonstige Eigenthümlichkeiten Rücksicht genommen werden musste.

Diese Oper wurde zuerst am 26. Dezember 1770 und zwar mit grossem Beifalle im *Regio-Ducal Teatro* **)

*) Gigliati waren die alten Florentiner Goldgulden, wurden später den Dukaten ungefähr gleich gehalten, und gelten jetzt 4 fl. 22 kr. Conventionsmünze im 20 Guldenfusse.

**) Dieses Theater existirt nicht mehr; es brannte einige Jahre nach der Aufführung des Mitridate ab, und der Platz wurde zu dem damals vom Erzherzog Ferdinand erbauten *Palazzo*

gegeben; am ersten Abende wurde gegen die Gewohnheit eine Arie der Primadonna, — und am folgenden noch eine zweite wiederholt. Die Oper wurde nun bis gegen Ende Jänner 1771 fortgegeben, und bei den ersten drei Vorstellungen dirigirte der noch nicht volle fünfzehn Jahre alte Componist, selbst am Claviere das aus 60 Köpfen bestehende Orchester. Gegen Ende Jänner wurde noch ein Ausflug nach Turin gemacht, und dann die Heimreise über Venedig, Vicenza, Verona und Innspruk angetreten. Wie sehr die Oper ansprach, geht schon aus dem Umstande hervor, dass der Copist sogleich fünf ganze Abschriften der Partitur machen musste, wovon eine für die Impresa, zwei nach Wien, eine für die Herzogin von Parma, und eine für den Hof von Lissabon bestimmt waren.

Nachdem ich diese (grösstentheils aus Nissen's Werke geschöpften) Thatsachen vorausgeschickt habe, will ich aus dem mir vorliegenden gedruckten *libretto*, die handelnden Personen und deren Darsteller, so wie den Inhalt der Handlung mittheilen.

PERSONAGGI.

Mitridate, Rè di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia. — Sign. Cao. Gugl. d'Ettore, virtuoso di Camera. (Tenore.)

Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina. — Signora Antonia Bernasconi. (Prima donna, Soprano.)

Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia. — Sign. Pietro Benedetti, detto Sartorino. (Soprano, primo uomo.)

Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima. — Sign. Giuseppe Cicognani. (Contralto.)

---

di Corte mitverwendet. Dagegen wurde gleichzeitig das *teatro alla Scala* erbaut.

Ismene, *figlia del Rè de' Parti*, *amante di Farnace.* — *Signora Anna Francesca Varese.* (*Seconda donna*, *Soprano.*)
Marzio, *Tribuno Romano*, *amico di Farnace.* — *Sign. Gaspare Bessano.* (*Tenore.*)
Arbate, *Governatore di Ninfea.* — *Sign. Pietro Muschietti.* (*Soprano.*)

ARGOMENTO.

Avendo Mitridate Eupatore, *Rè di Ponto fatto correr voce d'essere stato ucciso nella celebre rotta datagli da Pompeo*, *Farnace e Sifare suoi figliuoli*, *mà non però d'una stessa madre*, *si avviarono tosto a Ninfea*, *dove si ritrovava Aspasia*, *bellissima Greca già scelta in moglie dal padre*, *e decorata perciò dal reale diadema. Vi giunse il primo Farnace*, *e pretese di costringere a divenir sua sposa la medesima*, *che lo abborriva si pel noto di lui carattere*, *si ancora perchè un antico suo genio la portava a preferirle Sifare*, *da cui era stata amata ardentissimamente. Venne questi a tempo per isconcertare i disegni del fratello*; *mà frà le loro contese sbarcò improvvisamente a Ninfea Mitridate*, *conducendo seco la Principessa de' Parti*, *destinata in moglie a Farnace.*

Riseppe tosto il rè le di lui pretensioni, *e venuto poi anche in cognizione delle pratiche da esso tenute co' Romani*, *lo fece carcerare*; *mà scoprì nel tempo stesso un altro rivale nell' amato suo Sifare*, *ed arse di tal furore*, *che risolvè di sacrificare alla propria gelosia le vite de' figliuoli e della regina.*

Il pericolo di Farnace fece che i Romani si affrettassero ad assalire Ninfea, *quando appunto si disponeva Mitridate ad imbarcarsi per trasferire la guerra in Italia*; *e questi trovandosi da principio sopraffatto dagl' inimici*, *disperatamenti si ferì per non cader vivo nelle loro mani. Liberato intanto di carcere Farnace*, *spinto più dall' orrore di concorrer alla rovina del padre*, *che dalla gratitudine dovuta ai suoi liberatori*, *non poco contribuì a*

OUVE[RTURE]

Andan[te]

Flaut[o]

ATTO I.

N°1 ARIA.

che la mi_naccia

N°2 ARIA

e il mio cor con pa_ce

N°3. ARIA

or_ni fra voi la pa_ce

N°4. ARIA.

len_ _te il co_re

ASPASIA.

Ah che tu sol, tu se-i che

SIFARE. Ah che tu sol tu

m'ac-cen-de

al-fa-to

gra-ta sor-te

gia pago e il tuo de-si-o

FARNACE.

Gia dagli oc chi il ve-lo e tol-to

respingere i Romani, e meritossi in fine il perdono delle sue colpe dal Rè moribondo, da cui pur venne premiata il valore dell' altro figliuolo colla destra d' Aspasia.

Diese Handlung, grösstentheils einem Trauerspiele Racine's entlehnt, ist in der damaligen, aus Metastasio's Werken zur Genüge bekannten Art bearbeitet. Es kommen beinahe durchaus nur einfache Recitative und Arien vor; nur der zweite Act schliesst mit einem Duett der Aspasia und des Sifare, und der dritte Act mit einem fünfstimmigen Schlussgesang. Chöre kommen gar nicht vor.

Ich gehe nun zur Betrachtung der einzelnen Musikstücke über, deren Motive in der Beilage mitgetheilt werden.

I. Act. Die Ouverture bestehet nach damaliger Gewohnheit aus drei Sätzen. Der erste Satz, ein *Allegro* in *Ddur*, C, ist brillant, der zweite, *Andante grazioso* in *Adur*, ²/₄, sehr lieblich, und der Schlusssatz, *Presto*, *Ddur*, ³/₈, lebhaft gehalten. Im ersten und letzten Satze ist das Bogen-Quartett durch Oboen und Hörner, im Mittelsatze nur durch Flöten verstärkt. Wenn man auch in dieser Ouverture noch keine Charakteristik im heutigen Sinne suchen darf, so ist die Sicherheit in der Führung und Gliederung, so wie die Benutzung der geringen Mittel zur Erzielung einer sehr angenehmen Wirkung schon bewundernswerth.

I. Scene. Platz zu Ninfea mit der Aussicht auf den Hafen. Sifare und Arbate mit den Oberhäuptern der Stadt, welche in Folge des Gerüchtes, dass Mitridate todt sei, seinem Sohne Sifare die Schlüssel der Stadt übergeben. Einfaches Recitativ.

II. Scene. Aspasia (die Braut des Mitridate) verlangt von Sifare Schutz gegen die Bewerbungen des Farnace und verräth ihre Neigung gegen Sifare. — Ihre nun folgende Arie: „*Al destin che la minaccia*," in *Cdur*, C *Allegro*, nebst dem Saitenquartette mit Oboen, Hörnern und Trompeten begleitet, ist, wie alle Musikstüke dieser Oper, in der ältern italienischen Form geschrieben; beginnt mit einem 18 Tacte langen Ritornell, wornach die Singstimme

ein breit und pompös gehaltenes Thema beginnt, welches durch Sprünge und Passagen (bis in's hohe c) erweitert, in *Gdur* schliesst, sohin aber auf dem gewöhnlichen Wege durch *Dmoll*, *Amoll* und *Fdur* in die Tonica zurückkehrt, und nach glänzenden (nicht immer ganz kehlengerechten) Passagen, mit einer Trillercadenz und dem Ritornell schliesst. Hierauf folgt der zweite Theil in *Amoll*, der ebenfalls mit Cadenz und Triller in *Emoll* endet, wornach der erste Theil, vom Dominantenschlusse an, wiederholet wird. Der Charakter dieser Arie ist für die Situation etwas zu heroisch und zu verziert gehalten; dies ist aber gewiss nur der Sängerin und dem damals herrschenden Geschmacke zu Gefallen geschehen. Die Begleitung ist gewöhnlich drei-, häufig aber auch vierstimmig, und die Instrumentirung kann für jene Zeit reich genannt werden. Diese Arie, vorzüglich gesungen, kann nicht verfehlt haben, den Zuhörern zu imponiren.

III. Scene. **Sifare** fasst Hoffnung für seine Liebe, und drückt diese, so wie die Entrüstung gegen seinen Nebenbuhler in einem figurirten Recitative: *„Qual tumulto nell'alma,"* — und in der Arie: *„Soffre il mio cor con pace"* — aus. Dieses Recitativ ist, wie alle figurirten Recitative dieser Oper, nur mit dem Bogenquartette begleitet; es ist auch ganz gewöhnlicher Art. Die Arie in *Bdur*, *Allo.*, hat ausserdem noch 2 Oboi und 2 Corni zur Begleitung. Der Eingang bietet getragenen Gesang dar, der aber weiterhin in zahlreiche und zierliche Passagen, mit *Staccato's* und Trillercadenz übergeht. Dieses Stück geht bis $\bar{c}$, und ist überhaupt hoch gehalten. Der Mittelsatz in *Fdur*, $^3/_4$, *Andante*: *„m'affanna e non m'offende"*, — hat einen hübschen Gesang. Ueberhaupt hat diese Arie einen minder heroischen Charakter als die frühere.

IV., V. und VI. Scene. Tempel der Venus, mit einem flammenden Altare. Farnace will Aspasia zwingen ihm die Hand zu reichen. Sifare kommt ihr zu Hilfe, und die Brüder sind im Begriffe, mit einander zu kämpfen. **Arbate** trennt sie mit der Nachricht, dass der todtgeglaubte Mi-

ASPASIA

ATTO I.

Nº 4.
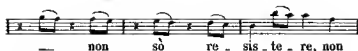
do - len - - - - te il
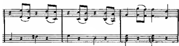
co - mi chia ma a

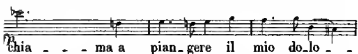
p *p*
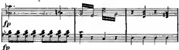
pian - - - - ge - re il
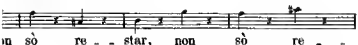
mio res - tar, —
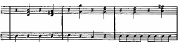

non sò re - sis - te - re, non
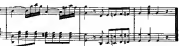



chia - - - ma a pian - gere il mio do - lo - -


fp
fp


n sò re - - star, non sò re - -







tridate eben gelandet habe, und singt die Arie: *„L'odio nel cor frenate"*; — *Gdur*, $^{3}/_{4}$ *Allo. commodo*, nur mit Quartett begleitet, welche zwar gut gearbeitet ist, und natürlichen fliessenden Gesang hat, aber doch zum Contraste gegen die Hauptpersonen, minder effectvoll gehalten ist.

VII. Scene. Die Vorigen ohne Arbate. Aspasia drückt in der Arie: *„Nel sen mi palpita dolente il core;"* — den Widerstreit ihrer Gefühle aus. Durch die Ankunft ihres königlichen Verlobten wird ihr die Liebe zu Sifare erst klar, welche sie aber aus Pflichtgefühl zu verbergen strebt. Diese Arie, *Gmoll*, C *Allo. agitato*, nur vom Quartett und 2 *Oboi* verstärkt, beginnt ohne Ritornell und ist in freierer Form, mit einfacher Begleitung ohne alle Passagen, höchst charakteristisch gehalten. Der wunderschöne Gesang und der klagende Ausdruck sind schon ganz mozartisch, und diese Arie, welche ich unbedenklich für die schönste Nummer der Oper halte, müsste noch heutzutage in einem gewählten Kreise ansprechen und rühren. Der als Beilage mitfolgende Clavierauszug dieser Arie durfte daher den Verehrern unsers Meisters eine nicht unwillkommene Gabe sein.

VIII. Scene. Die zwei Brüder versöhnen sich, und beschliessen, dem Vater das Vorgefallene zu verschweigen, um seinen Zorn abzuwenden. Arie des Sifare: *Parto; nel gran cimento,"* — *Adur*, $^{2}/_{4}$ *Andante adagio*, nur mit Bogeninstrumenten. Der erste gesangreiche Satz geht nach 18 Takten in ein lebhaftes und passagenreiches *Allo.* C über; beide Tempo's kehren dann nochmal wieder.

IX. Scene. Farnace allein, dann Marzio, welcher ihm die Hülfe Roms zur Ausführung seiner ehrgeizigen Pläne verspricht. Arie des Farnace: *„Venga pur, minacci e frema l'implacabil genitore;"* — in *Fdur*, C *Allo.*, mit *Oboi* und *Corni*. (Das Bogenquartett, welches stets beschäftigt ist, will ich zur Vermeidung der Wiederholung nicht weiter anführen.) Diese in der gewöhnlichen Form geschriebene, mit der Trillercadenz schliessende Alt-Arie zeichnet sich nur durch einen hübschen laufenden Bass aus, der dem Charakter angemessen ist. Der Mittelsatz ist ein *Andante* in *Dmoll*, $^{3}/_{8}$.

X. Scene. Der Hafen von Ninfea, mit zwei einander gegenüber ankernden Flotten. Mitridate landet mit Ismene und dem Gefolge, und wird von Arbate empfangen. Mitridate tritt gleich mit einer Paradearie auf: *„Se di lauri il crine adorno;"* — *Gdur*, C *Allo.*, mit *Oboi* und *Corni*, — welche durch Sprünge bis c̄, durch einige Triolenpassagen und Schlusstriller mehr pompös als charakteristisch erscheint, aber doch dem Tenorsänger Gelegenheit gibt, sich glänzend einzuführen. — Mitridate klagt in der Arie und in dem darauf folgenden Recitative, über die durch Pompejus erlittene Niederlage, die aber seinen Muth und Stolz noch nicht gebrochen hat.

XI. Scene. Die beiden Söhne empfangen den Vater und Ismenen, welche als die bestimmte Braut des Farnace vorgestellt wird. Ismene fühlt, dass die frühere Liebe des Farnace für sie erkaltet sei, und drückt dieses in einer Arie aus: *„In faccia all'oggetto;"* — *Bdur*, C *Allo.*, ohne Blasinstrumente Diese Arie der *seconda donna* ist nur eine Paradearie mit vielen Passagen bis b̄ und Schlusstriller.

XII. und XIII. Scene. Mitridate und Arbate. Ersterer äussert die Besorgniss, dass seine beiden Söhne nach Aspasien streben; Arbate gibt diess nur von Farnace zu, gegen welchen daher Mitridate in Eifersucht und Zorn entbrennt. Mitridate drückt seine Gefühle in einem (gut gehaltenen, aber nicht eben ausgezeichneten) figurirten Recitative aus, und in der Arie: *„Quel ribelle, e quell' ingrato;"* — *Ddur*, C, *Allo.*, mit *Oboi* und *Corni*. — Diese Arie ist ganz gewöhnlicher Art, wiewohl etwas weniger verziert und mehr declamatorisch gehalten, als die erste Tenorarie. Mozart hat hier, wahrscheinlich der Individualität des Sängers wegen, die Gelegenheit unbenützt gelassen, den Act mit einem feurigen, charakteristischen Tonstücke zu schliessen.

II. Act. I. Scene. Königliches Gemach. Farnace erklärt Ismenen, dass seine Liebe zu ihr erloschen sei. Sie

will sich desshalb beim Könige beschweren, um Rache oder Genugthuung zu erlangen. Farnace äussert, dass es ihr leicht sein wird, den ohnehin erzürnten Vater wider ihn aufzureizen, dass sie aber dann selbst ihre Grausamkeit bereuen werde. Seine Abgangs-Arie: *„Và, l'error mio palesa,"* — in *Gdur*, C *Allo.*, beginnt ohne Ritornell, ist überhaupt etwas kürzer gehalten, auch schön und kräftig declamirt; nur zwei Passagen auf die letzten Sylben der Worte *„costerà"* und *„crudeltà"* klingen, dem Charakter zuwider, eher weich als heftig, was wohl nur dem Wunsche des Sängers zuzuschreiben ist. Die Begleitung ist nur durch 2 Corni verstärkt; die Viole schweigt ganz, oder ging wahrscheinlich ganz *col Basso.*

II., III. und IV. Scene. Mitridate kömmt; Ismene klagt über die Untreue des Farnace und geht ab; Mitridate beschliesst, diesen zu bestrafen; die kalte Ergebung der Aspasia, die eben eintritt, erweckt in ihm den Verdacht, dass sie Farnace liebe; er ruft daher den Sifare und trägt ihm auf, Aspasien zu bewachen, und sie zu ihrer Pflicht zurückzuführen. Vor seinem Abgange singt er die Arie: *„Tu che fedel mi sei;"* in *Bdur*, C *Adagio*, mit *Oboi* und *Corni*. Das erste Tempo ist feierlich und enthält Sprünge vom tiefen *c* bis zum hohen Tenor-*b* und *c*; dann folgt ein *Allegro*, welches in *F* schliesst, worauf beide *Tempi* wiederkehren. Diese Arie ist ein auf die Fähigkeiten des Sängers berechnetes Paradestück.

V., VI. und VII. Scene. Aspasia und Sifare gestehen einander ihre Neigung; und da der König sie, Farnace und Ismene, in's Lager ruft, um seine und des Farnace Vermählung zu vollziehen, und allen zu verzeihen, verlangt Aspasia von Sifare, dass er sie für immer meiden soll, um ihr die Erfüllung ihrer Pflichten gegen seinen Vater nicht zu erschweren. Sifare entschliesst sich hiezu in einem ausdrucksvollen figurirten Recitative: *„Non più, regina!"* — und singt die Arie: *„Lungi da te mio bene!"* — in *Ddur*, C *Adagio cantabile*, mit *Oboi* und *Corni* begleitet. Der Gesang ist ein wahrhaftes *cantabile*, edel,

ohne heftige Leidenschaftlichkeit, und mit wenigen Verzierungen. Die erste Violine singt ebenfalls sowohl mit der Stimme, als während der Pausen derselben. Der Mittelsatz $^3/_8$ *Allegretto*, ist kurz und dient nur zur Abwechslung vor der Wiederholung des ersten Theiles. Dieses Musikstück gehört zu den besten der Oper, und wurde noch heut zu Tage mit Vergnügen gehört werden.

VIII. Scene. Aspasia allein, drückt in einem figurirten Recitative den festen Entschluss aus, ihrer Pflicht treu zu bleiben; hieranf folgt ihre Arie: „*Nel grave tormento;*" — in *F*, C *Adagio*, mit *Flauti*, *Oboi* und *Corni*. Schöner Gesang, aber etwas zu verziert, und für die Worte zu heiter. Das *Allegro* C ist leidenschaftlich, bewegt sich aber in gewöhnlichen Formen und enthält viele Passagen bis in's hohe *c*. Beide *Tempi* kehren nochmal wieder. Sehr gut gesungen, muss diese Arie brillanten Effekt gemacht haben, besonders durch den Contrast des Cantabile mit den Passagen. Auffallend ist es, dass die Flöten, welche ohnehin in so wenigen Nummern vorkommen, hier gar nicht erheblich benützt sind.

IX., X., XI. und XII. Scene. Das Lager des Mitridate, mit dem königlichen Zelte. Der König berath sich mit seinen Söhnen darüber, wie er die durch die Römer erlittene Niederlage rächen könne, und sucht hiebei die ihm verdächtigen Gesinnungen des Farnace zu erforschen. Sifare will das Heer gegen Rom führen; Farnace räth den Friedensvorschlag anzunehmen, welchen ein mit ihm angekommener Bote bringt. Mitridate erkennt hieraus sein Einverständniss mit den Römern, und befiehlt den Farnace einzukerkern. Ismene, welche dem Vorgange beiwohnte, entfernt sich, räth aber vorher dem Könige, seine Ruhe, selbst durch den Tod des Sohnes, zu sichern. Dies spricht sie aus in der Arie: „*Sò, quanto a te dispiace;*" — in *Adur*, C *Allo.*, ohne Blasinstrumente; der Mittelsatz ist in *Amoll*, $^3/_8$ *Andante*, dann folgt nochmal das *Allegro*. — Eine ganz gewöhnliche Arie, in bekannten Formen sich bewegend, mit solfeggienmässigen Passagen. Obschon die

Situation zu leidenschaftlichem Ausdrucke Anlass gab, durfte hier doch die *seconda donna* nicht aus ihrem untergeordneten Wirkungskreise heraustreten.

XIII. Scene. Die Vorigen, ohne Ismene. Farnace gesteht schuldig zu sein, erklärt aber, auf Sifare laste noch grössere Schuld, da er sich Aspasiens Gegenliebe zu gewinnen wusste. Seine Arie: *„Son reo; l'error confesso;"* — in *Ddur*, C *Adagio maestoso*, mit *Oboi* und *Corni*, beginnt ohne Ritornell, declamatorisch; geht nach 11 Takten in's *Allegro* (*„Mà reo di me peggiore"*) über, welches auch mehr declamatorisch gehalten ist, und durch guten Vortrag sich gegen die Passagenarien vortheilhaft auszeichnen kann, obschon ausser dem Eingange in der ganzen Arie wenig Originelles zu finden ist. Beide Tempo's kehren nochmal wieder.

XIV. Scene. Mitridate will nun Aspasia erforschen, die sich eben nahet, und heisst Sifare sich verbergen. Er sagt Aspasien, er habe sich entschlossen ihr zu entsagen, und sie mit ihrem Geliebten, Farnace, zu verbinden, während Sifare den Tod in fernen Kämpfen suche. Dies bringt sie zum Geständniss, dass sie nicht Farnace, wohl aber Sifare liebe, für den sie schon früher Neigung fühlte, ehe noch der König sie zur Gattin wählte. Mitridate geräth darüber in Wuth und beschliesst, beide Söhne und Aspasien dem Tode zu weihen. Hier folgt die Arie des Mitridate: *„Già di pietà mi spoglio;"* in *Cdur*, C *Allo.*, mit Hörnern begleitet, ohne Ritornell. Der laufende Bass gibt dem Ganzen ein interessantes Leben; der Gesang ist durchaus declamatorisch, lebhaft, und drückt den Zorn gut aus, ohne aus der königlichen Würde herauszutreten. Das *unisono* ist einigemale passend angewendet, und besonders die Stelle: *„Per voi già sciolgo il freno, perfidi, al mio furor!"* ist sehr treffend gegeben.

XV. Scene. Aspasia und Sifare allein. Sie bittet ihn, ihr den Tod zu geben; er aber will allein sterben, und flehet sie an, ihn zu vergessen und an der Hand seines Vaters den Thron zu besteigen. Sie lehnt diesen Vor-

schlag mit Abscheu ab, und endlich beschliessen beide, lieber zu sterben, als sich zu trennen. Nach dem nicht sehr bedeutenden, aber durch guten Vortrag zu hebenden figurirten Recitative: „*Jo sposa di quel mostro!*“ — das Duett der beiden Liebenden: „*Se viver non deggio;*“ — in *Adur*, $^{2}/_{4}$ *Adagio*, mit *Oboi*, *Corni* und *Trombe*. Dieses Duett ist das Haupt-Effectstück der ganzen Oper; das erste *tempo* ist eine sehr schöne ausgeführte Gesangphrase, welche erst Sifare und dann Aspasia vorträgt, mit sorgfältiger Begleitung, ein wenig an das (viel neuere) erste Duett in Cimarosa's *Matrimonio segreto* erinnernd. Das nun folgende *Allegro*, C: „*Ah che tu sol, tu sei*,“ — beginnt mit kurzen Wechselreden und Nachahmungen, welche dann in abwechselnde und bald in vereinte (Terzen) Passagen übergehen, die für uns etwas veraltet erscheinen. Diese Anlage des *Allegro* wiederholet sich, und das Ganze schliesst mit einer Schlusscadenz und dem Triller *a due*. Dieses Tempo ist sehr lebhaft; und wiewohl der Charakter für die Situation zu heiter erscheint, lässt sich das ganze Duett doch sehr ausdrucksvoll vortragen, so, dass zur Zeit der damaligen Aufführung die Wirkung in der That ausserordentlich gewesen seyn muss.

III. Act. I. Scene. Hängende Gärten. — Mitridate will auf seinem strengen Entschlusse beharren; Ismene redet ihm zu, Milde zu üben, und auch Aspasiens Neigung durch Güte zu erlangen. Sie selbst hat ihr Rachegefühl überwunden, und hofft noch den Farnace zu gewinnen. Nun folgt ihre Arie: „*Tu sai per chi m'accese;*“ — in *Gdur*, $^{3}/_{4}$ *Andante*, ohne Blasinstrumente; eine ganz gewöhnliche, bequem fortschreitende Arie; nur am Schlusse eine erhebliche Passage bis in's hohe *h*, dann Cadenz mit Triller.

II. und III. Scene. Mitridate und Aspasia. Diese bittet um Sifare's Leben, dessen Unschuld sie betheuert; Mitridate will ihre Bitte erhören, wenn sie ihm die Hand reicht; und da sie dies ausschlägt, droht er abermals beiden den Tod. Arbate bringt die Nachricht, dass die

Römer gelandet haben, und die Stadt mit Sturm bedrohen. Mitridate bereitet sich zur Gegenwehr; aber während er in den Kampf zieht, sollen Aspasia und seine Söhne sterben. Seine nun folgende Arie: *„Vado incontro al fato estremo;“* — in *Fdur*, C *Allo.*, mit *Oboi* und *Corni*, ist edel gehalten, aber ohne sonderlich tiefen Charakter. Mitridate vergisst nie, dass er ein König und zugleich ein Tenorsänger ist, der das hohe c leicht anschlagen kann.

IV. Scene. Aspasia allein. Ein Diener des Königs bringt ihr den Giftbecher. Sie fügt sich in ihr Schicksal, und erwartet vom Tode Freiheit und Ruhe. Diese Situation gibt zu einem schönen, nur etwas grell modulirten, figurirten Recitative Anlass, in welches ein nur mit dem Bass und Cembalo begleitetes *Andante cantabile: „Palli d'ombre, che scorgete dagli elisi i mali miei;“* — in *Es* C eingeschaltet, und das in sehr edlem erhabenen Style geschrieben ist. Dieses Andante erinnert im Style an einige Stellen in Gluck's Orfeo.

V. Scene. Sifare, von Ismenen aus dem Kerker befreit, entreisst Aspasien den Giftbecher, den sie eben leeren will, lässt Wachen zu ihrem Schutze zurück, und eilt fort, um seinem Vater im Kampfe gegen die Römer beizustehen. Hier kömmt im Textbuche eine Arie Aspasiens vor: *„Secondi il ciel pietoso;“* — welche in der Partitur fehlt, und wahrscheinlich gar nicht componirt oder bei der Aufführung weggelassen wurde, indem Aspasie ohnehin kurz vorher eine grosse Scene zu singen hat.

IV. Scene. Sifare wünscht durch einen ehrenvollen Tod im Kampfe seine Unschuld zu bewähren, und den Streit zwischen Pflicht und Liebe zu enden. Dies druckt er aus in der Arie: *„Se'l rigor d'ingrata sorte;“* — in *Cmoll*, C *Allo. agitato*, mit *Oboi, Corni* und *Fagotti*. Eine wunderschöne, höchst ausdrucksvolle und leidenschaftliche Arie, mit wenigen, aber sehr charakteristischen Passagen; die Violinbegleitung, welche sich öfter in syncopirten Noten bewegt, und die nur sparsam angewendeten Fagotte, machen gute Wirkung. Alle in Molltonleitern

gehaltenen Arien sind überhaupt minder veraltet, weil sie mehr charakteristisch als verziert und prunkvoll gehalten sind.

VII. und VIII. Scene. Das Innere eines Kerkerthurms an den Mauern der Stadt. Farnace in Fesseln, ist durch seine Lage gebeugt. Um ihn zu befreien, brechen die Römer von aussen eine Bresche in den Kerker, Marzio an ihrer Spitze. Sie fordern ihn auf, anstatt seines eben besiegten Vaters, als Roms Verbündeter den Thron zu besteigen. Marzio singt vor seinem Abgange die Tenor-arie: „*Se di regnar sei vago;*" - *Gdur*, C *Allo.*, ohne Blasinstrumente; ein ganz gewöhnliches Paradestück mit Scalenpassagen bis ̄g.

IX. Scene. Farnace allein, kehrt zur Besinnung und zu seiner Pflicht zurück, und entschliesst sich reuevoll, dem Throne, Aspasien und dem Bundnisse mit Rom zu entsagen, und seines Vaters Wunsche zu erfüllen. Die Arie: „*Già dagli occhi il velo è tolto,*" in *Es*, C *Andte.*, mit *Oboi* und *Corni* — spricht seine Sinnesänderung aus, ist aber dafür zu ruhig und anmuthig gehalten. Sie hat nur wenige Passagen nebst der Schlusscadenz, und lasst sich von einer schönen Altstimme gut vortragen. Im Eingangs-Ritornell sind die *Oboi* und *Corni* wirkungsvoll benutzt. Der Mittelsatz in *B*, $^3/_8$ *Allegretto*, ist unbedeutend.

X., XI. und XII. Scene. Atrium des Palastes, mit der Aussicht auf das Meer und auf die in Flammen stehende römische Flotte. Mitridate, tödtlich verwundet, wird herein getragen. Er hat mit Hülfe des Sifare die Römer besiegt, und sterbend vereint er diesen mit Aspasien. Aber auch Farnace eilt mit Ismene herbei und erhält die Verzeihung des Vaters, denn er war es, der die römische Flotte in Brand steckte, und so den Sieg vollständig machte. Mitridate wird hinweggetragen, und die Oper schliesst mit einem *Quintetto* der drei Soprane und zwei Altparte· „*Non si ceda al campidoglio;*" — in *Ddur*. Dieses Schlussquintett fehlt leider sowohl in der Pariser Partitur, als in jener des Herrn André; und muss daher als verloren

betrachtet werden, wenn sich nicht noch mit der Zeit eine andere Abschrift im Staube eines Archives vorfindet. Muthmasslich war der Schlusssatz kurz und rauschend gehalten, ähnlich jenem in *Lucio Silla*.

Ausser den schon bei den einzelnen Nummern gemachten Bemerkungen drängen sich noch folgende Betrachtungen über diese Oper auf, welche Mozart's Ruhm als Operncomponist in Italien begründete. In dem ganzen Werke kömmt kein Basssänger vor *), nur zwei weibliche und zwei männliche Soprane, ein Alt und zwei Tenore sind darin beschäftiget: Chore sind gar nicht vorhanden, obschon Soldaten, Volk und Gefolge aller Art häufig auf der Bühne erscheinen. Die Instrumentirung ist einfach, und weder die Blasinstrumente noch die Bogeninstrumente sind solomässig benutzt. — Woher also in Mailand, wo man die Werke der grössten Meister zu hören gewohnt war, die grosse Wirkung, in einer Art, die man heute einen *Fanatismo* nennen würde? —

Um diese Frage zu beantworten, muss man zunächst erwägen, dass das, was uns gegenwärtig einfach, ja leer vorkömmt, damals nicht so erschien, weil man nicht gewohnt war, grössere Mittel angewendet zu finden. Die Hauptsache war aber der schöne edle Gesang, Mozart's höchste Gabe, die schon in dieser frühen Jugendarbeit sich unverkennbar ausspricht, und die eben in Italiens sangreichen Gefilden sich entfaltete. Hier hörte Mozart von den besten Sängern die schönsten Gesänge der damaligen grössten Meister vortragen; und wenn man den Gang seiner Entwickelung stufenweise verfolgt, so gelangt man bald zur Ueberzeugung, dass er als Operncomponist ganz eigentlich der italienischen Schule angehört. Dort

*) Basssolosänger waren bis gegen Ende des vorigen Jahrhundertes überhaupt von der *Opera seria* ausgeschlossen, und kamen nur selten als Opferpriester oder sonstige Nebenpersonen vor; Arien liess man den Bass niemals singen; sein Gebiet war die *Opera buffa*.

lernte er sich dem Bedarfe, der Eigenthümlichkeit, je den Launen der einzelnen Sänger, für die er schrieb, fügen, ohne dadurch den Schwung seiner Begeisterung zu hemmen. Dort lernte er den Ausdruck der Gefühle und Leidenschaften in edle und liebliche Melodien kleiden, und selbst den wildesten Affect in schönen Formen darstellen. Nie opfert er die Schönheit um der sogenannten Wahrheit willen; deren heiliger Name von den neueren Tonsetzern nur zu oft missbraucht wird, um ein planloses grelles Moduliren, und den Mangel an Melodie und an Erfindung überhaupt zu bemänteln. Und doch ist Mozart dabei in seinen späteren Werken so wahr im Ausdrucke, als dies bei einem so conventionellen Gebilde wie die Kunstgattung der Oper im Grunde ist, sich nur immer erreichen lässt. Mozart's Opern bleiben auch im Klavierauszuge ohne Text, und für jene, welche den Inhalt nicht kennen oder nicht beachten, noch immer eine herrliche Musik, und dies ist ein Probierstein, welchen sehr wenige unserer neuen Opern aushalten. — Doch ich kehre zu unserem Mitridate zurück, an dessen glänzendem Erfolge nebst den wirklichen Verdiensten des Werkes, gewiss auch die dabei beschäftigten vorzüglichen Sänger und die Jugend des Componisten, wesentlichen Antheil hatten.

Zur Vollständigkeit dieses Berichtes muss ich noch beifügen, dass nach jedem Akte des Mitridate ein Ballet von der Erfindung des Francesco Caselli gegeben wurde; und zwar nach dem ersten Akte: „Das Urtheil des Paris;" — nach dem zweiten ein chinesisches Ballet: „Der Triumph der Tugend über die Liebe;" endlich nach dem dritten Akte: „Die Vermählungsfeier der Aspasia und der Ismene." Mit diesen Zugaben dauerte die Vorstellung ungefähr sechs Stunden.

Beiträge
zur
Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von
Anton Schmid,
Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

Eberlin und seine Werke

(Fortsetzung und Schluß.)

Der Wiener Hof-, Kunst- und Musikalienhändler Herr Tobias Haslinger besitzt aus Mozart's Nachlasse ein von dem letztern geschriebenes Verzeichniß von Meisterwerken, welches der unsterbliche Tonheros zum Behufe seiner Studien und als Muster der Nachahmung zusammengestellt hat. In diesem Verzeichnisse, welches ich der gütigen Mittheilung meines obengenannten Freundes Aloys Fuchs verdanke, sind folgende Werke Eberlin's angemerkt:

1. Missa Canonica a 4 voci con Organo. (Nro 1.)
2. — — — — — (Nro 2.)
3. — — — — — (Nro 3.)
4. Hymnus: „Recessit Pater noster" a 4 voci.
5. Antiph : „Tenebrae factae sunt" a 4 voci con Org.
6. Graduale pro Dominica Palmarum: „Tanuisti" } a 4 voci senz' Organo.
7. Offertorium — — „Improperium." } a 4 voci senz' Organo.
8. Communio — — „Pater si potest." } a 4 voci senz' Organo.
9. Motetto: „In nomine Domini." } a 4 voci.
10. — „Christus factus est." } a 4 voci.
11. — „Domine Jesu." } a 4 voci.
12. — „Benedixisti" a 4 voci con Organo.

13. Fuga: „Kyrie."
14. — „Cum Sancto Spiritu." (Nro 1.) } a 4 voci.
15. — — — — (Nro 2.) }
16. „Miserere" sopra il Canto fermo a 4 voci con strom.
17. Motetto: „Misericordias Domini" a 4 voci con strom.

In dem 5. Hefte einer Sammlung von Kirchenkompositionen, welche vor ungefähr 10 Jahren in Mainz bei Schott erschienen ist, findet man noch folgende drei Werke Eberlin's:

1. Motetto a 3 voci con stromenti (in F.) „Qui confidunt in Domino."
2. Motetto a 3 voci con strom. (in Es.) „Sicut mater consolatur."
3. Motetto a 4 voci con strom. (in F.) „Jerusalem quae edificatur."

Es wäre sehr löblich und wünschenswerth, wenn die Kunstfreunde zu Salzburg, wo Eberlin lebte und wirkte, nicht allein alles dort von der Feder dieses Meisters Befindliche, sondern auch Verschiedenes aus dessen Leben der Welt mittheilten.

4.

Arnold von Bruck.

In dem Universal-Lexikon der Tonkunst, redigirt von D. G. Schilling, Band 1, Seite 282, findet man über diesen Mann nichts als folgende Stelle:

„Nach den Nachrichten, welche Finken (*sic*) in seiner practica Musica von diesem Tonsetzer uns mittheilt, war er einer der größten Meister im Contrapunkte in der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts; sonst aber sind keine weiteren näheren Nachrichten von ihm auf uns gekommen, auch Werke, nach welchen wir eifrigst geforscht haben, konnten wir nicht auffinden, und wir müssen die Wahrheit der Finken'schen Aussage dahingestellt sein lassen, vermuthen jedoch, daß in derselben vielleicht irgend eine, durch Lautverwandtschaft verursachte, Namensverwechselung vorgefallen ist." (17.)

Was der Einrücker dieses Artikels in das obige Lexikon hiermit sagen will, ist freilich zu wenig und zugleich zu unbestimmt, um uns glauben zu machen, daß er in seiner Forschung nach dem genannten Meister der Tonkunst und dessen Leistungen eifrigst zu Werke gegangen sei. Hätte er in den

großen deutschen Bibliotheken (wie z. B. Wiens, Berlins, Münchens u. s. w.), wo man noch ältere Kunstschätze aufbewahrt, nur angefragt, so würde er Manches ausgemittelt haben, was die Wahrheit der Fink'schen Aussage vollkommen bestätigt. Die Lautverwandtschaft aber würde schon aus Gerber's Lexikon (siehe den Artikel Bruck) klar geworden sein. Uebrigens gibt es freilich noch einen niederländischen Componisten, Namens Jacobus de Brouck; allein die musikalische Wirksamkeit dieses Mannes tritt weit später hervor.

Der gründliche und kenntnißreiche Hermann Fink (nicht Finken), welcher nicht nur selbst ein gründlicher Schriftsteller, sondern auch Tonsetzer war, führt übrigens gleich in dem ersten Aufsatze (de Musicae Inventoribus) seiner trefflichen, bereits selten gewordenen, Musica practica, nebst den Alten, eine bedeutende Anzahl der berühmtesten Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts an, von denen Allen die k. k. Hofbibliothek in Wien (und eben so gewiß die beiden andern genannten Bibliotheken), wenn auch nur in Sammlungen, mehr oder weniger besitzt. Diesem zufolge ist und bleibt die Fink'sche Angabe ganz richtig, und darf fürderhin nicht mehr in Zweifel gezogen werden. Die Folge dieses Aufsatzes wird es lehren.

Zuerst theile ich die Beschreibung einer, in dem Wiener k. k. Münz- und Antiken-Cabinete befindlichen, unsern Tonsetzer betreffenden, Münze mit, welche ich meinem Freunde, dem gelehrten Custos an derselben kaiserlichen Anstalt, Heern Joseph Bergmann, zu verdanken habe. Sie ist folgende: EIKΩN. ARNOLDI A BRVCK R. (omanorum.) R (egiae) M. (ajestatis) R C (Rectoris Capellae) CANTORVM PRAESIDIS. 1536 (Röschen.)

Dessen Brustbild mit bedecktem Haupte, dichtem, um den Nacken gleichmäßig geschnittenem Haare und einer Schaube, von der rechten Seite.

Unten am Arme NF, das Monogramm des unbekannten Medailleurs.

℟. Innerhalb eines Kranzes von Oelzweigen in acht Zeilen das Distichon:

„OMNIA. | QVAE. MVNDO. | SVNT. ORNATIS- | SIMA. CESSANT. | INGENY. SOLVM. | STATQVE. MA. | NETQVE. | DECVS.“

Herr Bergmann übersetzt diese Verse also:

„Alles, was in der Welt im Hochglanz strahlet, entschwindet, aber des Genius Ruhm bleibt und bestehet allein.“

Größe: 1 Zoll, 6 Linien; Gewicht $2^1/_4$ Loth in Silber; Originalguß im k. k. Münz-Cabinete.

Arnolt de Prug, auch **Arnoldus Flandrus**, oder häufiger **Arnoldus da Bruck (Brucq,)** von den Italienern **Arnoldo da Ponte** *(a)*, oder glattweg **Arnoldo** genannt, ist Einer von jenen niederlandischen Künstlern, die gegen das Ende des 15. und in der ersten Halfte des 16. Jahrhunderts an den Höfen Europa's als tüchtige Chor-Regenten, Componisten und Sänger ihr Gluck machten, und Hand in Hand mit den Deutschen die Kunst verheerlichen halfen.

Ob er in der Stadt Brügge in Flandern (was wohl das Wahrscheinlichste ist), oder in einem andeen namensverwandten Orte sein Dasein erhielt, ist noch nicht erwiesen. So viel ist gewiß, daß Arnold's Wirken, als eines der größten Meister im Contrapunkte, in die ersten sechsunddreissig Jahre des 16. Jahrhunderts fällt, und daß er der oben beschriebenen schönen Gedächtnißmedaille zufolge als Kapellmeister und Vorsteher der Sänger des römischen Königs (nachherigen Kaisers) Ferdinand I. gegen das oder im Jahre 1536 starb.

J. B. Riederer's Nachrichten zur Kirchen-, Gelehrten- und Büchergeschichte (4. Band, Seite 482—483), und Cyprians Historie der Augsburgischen Confession, Seite 229 zufolge (woraus Riederer seine Nachricht geschöpft hat), war **Arnold de Bruck** auch Dechant des Stifts zu Laubach (wahrscheinlich Laybach in Illyrien.) Cyprian äußert sich darüber mit folgenden merkwurdigen Worten: „Bald nach Uebergebung der A. C. nemlich im Jar 1533, hat der berühmte Dechant des Stifts zu Laubach, Arnold von Bruck, Ferdinandi oberster Kapellmeister, auf Lutheri Gesänge: „Komm H. Geist, Herre Gott“ — „Gott der Vater wohn uns bei“ — „Mitten wir im Leben sind“ ꝛc. schöne Melodeyen verfertigt, welche Hanns Ottel, Buchführer in Nürnberg, unter seinen 121 neuen Liedern mit drucken lassen, über die ihm Ferdinandus ein Privilegium ertheilet“ ꝛc.

Die mir bis jetzt bekannt gewordenen Compositionen dieses Meisters sind folgende:

1. Choräle in dem Gesangbuche des Hanns Ottel. Nürnberg. 1533.
2. Choräle in Hanns Walther's Cantionale. 1544. (Vielleicht dieselben.)
3. Messen im **Cod. Mss. mus Nr. 47.** Der Central-Bibliothek in München.

(a) Siehe des k. k. Hofrathes G. R. Kiesewetter's Preisschrift: „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst.“ Amsterdam. 1829. 4 Seite 34.

4. Eine fünfstimmige Motette: „In civitate Domini" in der k. k. Hofbibliothek in Wien.

5. Der vierstimmige Hymnus: „Gloria, laus et honor" in vier verschiedenen Handschriften der Wiener Hofbibliothek.

6. „Gratias nunc omnes" vierstimmige Motette in Sixti Dietrich novi Operis musici. Tom. I. Vitebergae. 1545. 4.

7. Die vierstimmigen Hymnen: *a*. „Audi benigne Conditor." *b*. „Jesu quadragenariae." *c*. „Adesto nunc Ecclesiae" und *d*. „O crux ave." — In Hymn. sacror. Lib. I. 4 voc. etc. Vitebergae. 1542. 4.

8. Die fünfstimmige Motette: „Ascendo ad patrem." — In: Mutetarum select. a G. Forstero collect. Tom. 1. Norimb. 1540. 4. Auch in dem Werke: „Evangelia dominic. et festor. dierum 4 et plur. voc. Norimb. 1554—56. 4. In Tom. 2.

9. Die sechsstimmige Motette: „Fortitudo Dei." In: Novi et insignis Operis mus. Tom. 1. Ed. J. Otto. Norimb. 1537. 4.

10. Die zwei fünfstimmigen Motetten: *a*. „Pater noster qui es in coelis." *b* „In civitatem Domini." In dem zweiten Theile desselben Werkes.

11. Unter dem Namen Arnoldo die fünfstimmige Motette: „Rosa de spinis protulit" in: „Musica 5 vocum; Venetiis, 1549. 4., welche Sammlung lauter Niederländer enthält.

12. Unter demselben Namen zwei fünfstimmige Madrigale: *a*. „Se l'interna, mia doglia" — *b*. „Rose bianch' e vermiglie," in dem: „Madrigali de' diversi a 5 voci Lib. 1. Venet. 1542. 4."

13. Sancta Trinitas Antonii de Feuin. 4 voc., wozu Arnold de Bruck noch zwei Stimmen gesetzt hat. In den: „Evangelia dominicor. et festor. dierum 4 at plur. voc. Norimb. 1554—56. 4." Tom. III.

5.

Jakob Robusti, genannt: Il Tintoretto, und seine Tochter Marietta.

Der bekannte Maler Jacob Robusti, genannt il Tintoretto, verdient sammt seiner talentreichen Tochter und Schülerin Marietta so gut einen Ehrenplatz in jedem musikalischen Le-

riken, wie irgend Einer, der, sei es im Gesange, oder auf einem mechanischen Musikinstrumente, die Tonkunst auf eine ausgezeichnete Weise verherrlichen half.

Dieser berühmte Zögling seines noch berühmteren Meisters, Tizian Vecelli, war im Jahre 1512 zu Venedig geboren, und starb ebendaselbst im Jahre 1594.

Was er als Maler geleistet hat, ist den Kennern, Ausübern und Liebhabern der zeichnenden Kunstwelt vollkommen bekannt; nicht so den Tonkünstlern, daß er auch ein ausgezeichneter Musiker war.

Er gehörte zu den vorzüglichsten Lautenspielern seiner Vaterstadt, und verstand nebenbei noch gewisse andere, von ihm selbst erfundene, sonderbare Instrumente fertig zu behandeln. Er liebte die Tonkunst so leidenschaftlich, daß er sehr häufig in seinem Hause Familien-Concerte veranstaltete, denen selbst Zarlino beiwohnte, und wobei seine Tochter, welche in der Tonkunst eine Schülerin des Neapolitaners Giulio Zacchino war, als eine überaus angenehme Sängerinn und fertige Clavierspielerinn den ersten Rang behauptete, und in diesen Concerten am liebsten die geistreichen Compositionen des gedachten Zarlino vortrug.

Marietta war die Gattin eines reichen venetianischen Juweliers, Namens Mario Augusta, und starb, von allen, die sie kannten, nicht allein wegen ihres Malertalentes und ihrer Geschicklichkeit in der Tonkunst, sondern auch wegen ihrer grazienartigen Liebenswürdigkeit, tief betrauert, noch vor ihrem Vater, nämlich im Jahre 1590, ehe sie noch ihr 30tes Lebensjahr vollendet hatte.

Die Gallerie zu Schleisheim, in Baiern, soll (nach Fuessli) von ihrem Pinsel ein Staffeleibild besitzen, welches eine Gesellschaft von Herren und Damen vorstellt, die sich mit Musik belustigen. Der Aeusserung eines meiner Freunde zufolge, soll jedoch dasselbe sich nicht mehr an dem besagten Orte befinden. Wo mag es also hingekommen seyn? — Diese Frage dürften nur unsere Münchner Kunstfreunde beantworten können. Fabio Mutinelli in seinen Annali Urbani di Venezia. (Venezia. 1839. 8. Seite 106.) theilt eine lithographirte Abbildung nach Cosroe Dusi mit, welche ein ähnliches Familien-Concert vorstellt, bei welchem Marietta Tintoretta von horchenden Herren und Frauen umgeben, singend am Klaviere sitzt, und der Vater Jacob neben ihr stehend, sie mit seiner Laute begleitet. Ridolfi hat in dem Werke: Le Maraviglie dell' Arte etc. Beider Leben beschrieben und diesen Beschreibungen auch die Bildnisse der besprochenen Künstler beigefügt. Ma-

rietta's höchst angenehmes, von ihr selbst gemahltes Bildniß, soll sich in der Gallerie zu Florenz befinden; ich habe aber unter den von Peter Anton Pazzi gestochenen Ritratti jener Gallerie nur das ihres Vaters gefunden.

Auf dem berühmten Bilde, die **Hochzeit zu Cana in Galiläa**, auf welchem Paul Veronese bekanntlich die Physiognomien seiner Freunde zu verewigen suchte, befindet sich Jacob Tintoretto unter den Musikern als Violinspieler.

6.

Caterina Willaert.

Wer kennt nicht den großen und berühmten Niederländer, und ehemaligen Kapellmeister an der St Markus-Kirche zu Venedig, **Adrian Willaert**, welchen sein Nachfolger **Zarlino** als den ersten Tonkünstler seiner Zeit darstellt? —

Aber auch seine Tochter **Caterina** hat sich zu ihrer Zeit einen bedeutenden Ruf als Tonsetzerin erworben.

Wie sehr Orlando di Lasso ihre Compositionen schätzte, beweist der Umstand, daß er bei der Vermählungsfeier des Herzogs **Wilhelm** des VI. von Baiern mit **Renata von Lothringen** im Jahre 1568 auch von ihr eine fünfstimmige Composition aufführen ließ.

Der lateinische, von einem niederländischen Dichter, Namens Nicolaus Stope, der sich wahrscheinlich damals als Hofdichter in München aufhielt, abgefaßte Text ist ein Lobgedicht auf die erlauchte Braut und lautet, wie folgt:

Vos sacrae adeste tonis, charissima pignora, Musae,
Laudibus hanc mecum condecorate novis;
Haec est, quae superat virtute Heroïdas omnes,
Quis non coelestem dixerit esse Deam?
Mente Dea est, formaque Dea est, Dea vere decore,
Undique divinis dotibus aucta, micans;
Caesaris est summi, Divorum est digna propago,
Virtutum exemplo, hanc edidit almus Amor.
Foemineum decus exortum est, et gloria summa,
En Charites, vobis addita quarta Dea est.

(Siehe: Dialoghi di **Massimo Trojano**. Venetia. 1569. 4. Fol. 124.)

Sollten von dieser Künstlerinn nicht noch Compositionen in München zu finden sein? —

7.

Madalena Mezari.

Madalena Mezari, genannt Casulana, eine Tonsetzerinn des 16. Jahrhunderts, wurde um das Jahr 1540 zu Vicenza, nicht aber wie Fétis will, zu Brescia, geboren, indem sie sich selbst Vicentina nennt.

In der Wiener Hofbibliothek findet man das erste Buch ihrer fünfstimmigen zu Venedig im Jahre 1583 von Angelo Gardano gedruckten Madrigale, welche sie dem Grafen Mario Bevilacqua gewidmet hat. Diese Sammlung enthält 21 Compositionen.

Nach Draudius und Fétis soll ein zweites Buch in demselben Jahre zu Brescia erschienen sein. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon noch vierstimmige Madrigale an, welche zu Venedig bei Hieron. Scotus 1568 gedruckt wurden. Auch die Münchner Hof- und Centralbibliothek besitzt Werke von dieser Tonsetzerinn. Orlando di Lasso ließ bei den in der vorhergehenden Nummer erwähnten Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Wilhelm VI. von Baiern auch von ihr eine fünfstimmige Composition aufführen, deren Text denselben Nicolaus Stope zum Verfasser hat. Er ist folgender:

Nil magis jucundum, mortalibus alma potestas
Concessit, stabili, dulci in amore fide;
Inclyta praecipuis virtus ubi junxit amantes,
Conjugio illustri, maxima dona De;
Omnia quae possunt carnubia reddere laeta,
Summa ut nobilitas, gratia, forma, decor;
Sunt in Renea Lotharinga, et lumina in arbe
Bina, et Guilelmo Principe Bavarise.

(Siehe: Dialoghi di Massimo Trojano. Fol. 123.)

8.

Massimo Trojano di Corduba.

Massimo Trojano di Corduba da Napoli, ein neapolitanischer Edelmann, geboren in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts, war zur Zeit des Orlando di Lasso Mitglied der Münchner Hofcapelle. Er war nicht allein Tonsetzer, sondern auch Dichter und Schriftsteller. In der letzteren Eigen-

schaft verfaßte er eine ausführliche Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Wilhelm von Baiern und der Renata von Lothringen, und gab sie unter folgendem Titel heraus: Discorsi delli Trionfi, Giostre, Apparati, è delle cose più notabili fatte nelle sontuose Nozze dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo, Primogenito del generorissimo Alberto Quinto, Conte Palatino del Reno, e Duca della Baviera alta et Bassa, nell' Anno 1568, li 22. di Febraro. Compartiti in tre libri. Con un Dialogo della antichità del felice ceppo di Baviera. Alla Serenissima Regina Christierna Dantsmarchi. Di Massimo Trojano da Napoli. Musico dell' Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor Duca di Baviera. In Monaco appresso Adamo Montano. 1568 In 4. 25 Bogen. Das letzte Blatt enthält das baierische Wappen mit der Umschrift: Si Deus nobiscum, quis contra nos. — Die zweite hier und dort verbesserte Ausgabe erschien mit dem Titel: Dialoghi di Massimo Troiano, ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. et Eccell. Principe Guglielmo VI. Conte Palatino del Reno, e Duca di Baviera e dell' Illustriss. et Eccell. Madama Renata di Loreno. Tradotti nella lingua Castellana da M. Giovann Miranda; et hora insieme posti in luca nell' uno e nelli altro idioma, à benefitio commune. Con le figure dell' imprese, che furono portate nella giostra, e due Discorsi nell' ultimo, co' quali si può imparare à leggere, intendere e pronunciare la lingua Spagnola. Opera molto utile e necessaria à chiunque desidera essere ottimo possessore della pronuncia Castigliane. Con Privilegio. In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri. 1569 In 4. Das ganze Werk hat zwei Alphabete. Die Kehrseite des vierten Blattes schmückt die von Nicolaus Nellius schön gestochene Abbildung des Verfassers, in Medaillonform mit der Umschrift: „Maximus Troianus Neapolitanus“ und mit der Unterschrift: „Maximi ut Effigiem Troiani, ars reddit ad unguem, Virtus sic dotes explicat ingenii.“

In diesem Werke findet man Vieles über den damaligen Zustand der Musik am baierischen Hofe, so wie nicht minder über die zu Orlando di Lasso's Zeit an der herzoglichen Kapelle in München lebenden Musiker, und über die Musikfeste, welche bei der in dem gedachten Werke ausführlich beschriebenen Vermählungsfeier, wobei der Verfasser als Musiker, Dichter, Schauspieler und Verfertiger der zu diesem Feste erforderlichen Embleme mitwirkte, gegeben worden sind.

Die Wiener Hofbibliothek besitzt von Massimo Troiano folgende Compositionen:

1. Il primo et secondo libro della Canzonette alla Napoletana, a tre voci. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto. 1568. 8. Enthält 30 Numern.

2. Il libro terzo della sue Rime, et Canzoni alla Napolitana a 3 voci, colla Battaglia detta Gatta, et la Cornacchia, et una Amascherata alla Turchesca a 5 voci, et una Moresca nuovamente fatta et data in luce. Ebendaselbst. 1568. 8. 34 Numern.

3. Il quarto libro delle sue Rime, et Canzoni alla Napolitana a 3 voci. Con un' aria alla Spagnola a 4 voci. Novamente posto in luce. Ebendaselbst. 1569. 8. 29 Numern.

Dieses vierte Buch ist dem Kammerherrn des Kaisers Maximilian II. Don Juan Manrrique gewidmet.

4. „Date mi pace.“ Canzona Napolitana a 4 voci. Poesie und Musik von demselben. Dieses Tonstück findet man im ersten Buche der Canzoni alla Napolitana von Fr. Mazzoni. Venet. 1569. 8.

5. „Se voi non soccorrete.“ In: Primavera, G. L. Il I. libro delle Napoletane a 4 voci. Venet. 1569. 8.

6. Lungi dal mio tranquill' e fido,
Quando sia ch'io la verdi.
Su per l'onde le fiere.
Sopra 'l bel verde.
Quando de l'alma pianta

Diese Stücke sind enthalten in der von ihm herausgegebenen Sammlung, welche den Titel führt: Musica de' virtuosi della florida Capella dell' Illustrissimo et Eccellentiss. S. Duca di a 5 voci, con la Rime del S. Antonio Minturno. Libro primo. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto. 1569. 4. Mit dem Bildnisse des Herzogs Albert von Baiern, welchem die Sammlung zugeeignet ist.

Die Herausgabe dieser Sammlung und des unter Nr. 3 angeführten vierten Buches seiner Canzoni alla Napolitana kündigt Massimo Troiano bereits in der Vorrede der ersten Ausgabe seiner Discorsi an. Bei der von ihm beschriebenen Vermählungsfeier des Herzogs Wilhelm VI. wurden auch Compositionen von ihm aufgeführt, bei welcher Gelegenheit er in einer Commedie estemporanea als Schauspieler mit Orlando di Lasso aufgetreten ist.

9

Giammatteo Asola.

Asola, oder Asula, (Giammatteo), wurde um das Jahr 1524 zu Verona geboren. Dieser ausgezeichnete Componist, von welchem Gerber und Schilling nur wenig berichten (Fétis führt doch noch eine nicht unbedeutende Zahl von Werken desselben an), war Anfangs Mitglied der Congregation der Canonici secolari des h. Georgs in Alga. Da er aber, nach genauer Prüfung seiner selbst, seinen Beruf in sich fühlte, die vom Papste Pius V. dieser Versammlung auferlegten drei Gelübde abzulegen, verließ er dieselbe im Jahre 1569 wieder, um in freiem Zustande, nämlich als Weltpriester, seinem Schöpfer zu dienen, und sich der erkornen Kunst noch ferner zwanglos zu widmen *).

Auf diese Weise übte er eine lange Reihe von Jahren hindurch die Pflichten eines Pfarr-Kapellans in der Kirche des heil. Severus zu Venedig aus, in welchem bescheidenen Verhältniß er sich bis zu seinem Tode befand. Uebrigens blieb er, wie man aus den wiederholten Zueignungen seiner Werke sieht, mit seinen ehemaligen Ordens-Brüdern in dem freundschaftlichsten Verkehre.

Auf einem Marmor-Quaderstein des Fußbodens der Kirche des heil. Lorenz in der Lagunenstadt zur Rechten des großen Eingangthores, in der Nähe des Weihwasserkeines, liest man folgende Inschrift: R. D | Jo. Mattaei Asule. | Div. Sever. Cap. | Musi Emin. | hic. | ossa quiesc. | in extr. | usq. diem. | Obit. Cal. Oct. | MDCIX. — (Uncialschrift.)

Nicht nur in dieser Inschrift wird Asola ein ausgezeichneter Musiker genannt; auch Tommassini nennt ihn einen Mann seltener Art (notae rarioris) und ertheilt ihm sogar den Namen eines Musicus celeberrimus. Fétis sagt **), daß diejenigen Compositionen, die Asola über Choräle gefertigt hat, in der Manier des Costanzo Porta geschrieben sind, und daß deren Styl überaus rein sei. Auch soll er im Jahre 1592 dem Pierluigi da Palestrina eine Sammlung fünfstimmiger Psalmen, als einen Beweis der höchsten Verehrung für diesen Tonfürsten, gewidmet haben.

Es giebt viele Auctoren, welche dieses Mannes auf das Rühmlichste erwähnen. P. Martini macht in seiner Storia

*) Tommasini. Annales etc. Seite 536.

**) In seiner Biographie universelle des Musiciens.

della Musica (Tom. I. Seite 194 und 448) mehrere Werke namhaft, besonders dort, wo er von den Falsi Bordoni spricht; ebenso und bei demselben Artikel Gianelli in seinem Dizionario della Musica. (Venez. 1830. Vol. IV. Seite 49.) — Scip. Maffei meldet in seiner Verona illustrata (Parte II. lib. IV. col. 221), daß Asola auch ein Werk mit dem Titel: „La Consolazione de' Pusillanimi" geschrieben habe.

Das Necrologium des heil. Severus in Venedig enthält in Beziehung auf das Todesjahr dieses Tonsetzers folgende Stelle: „Primo Ottobre 1609. il Rdo ms. do. Matheo Asola Capellano de S. Severo d'ani ottentacinque in circa amalato dodese da febre." — Dieser Notiz zufolge wurde Asola um das Jahr 1524 geboren, und starb am 1. Oktober 1609 an den Folgen eines Fiebers. (Siehe Cicogna. Inscriz. Venez. Tom. II. Seite 376—377.)

Asola's mir aus unserem Vorrathe, aus dem Bologneser Kataloge, aus P. Martini's Storia, aus Fétis und Cicogna Andeutungen bekannt gewordene Werke, deren Titel ich dort, wo es mir möglich war, vollständig gebe, sind folgende:

1. Introitus et Alleluja missarum omnium majorum solemnitatum totius anni super cantu plano, *quatuor* vocum. Venetiis, 1565. 4.

2. Le Messe a 4 voci pari composte sopra li otto Toni della Musica insieme con due altre l'una pro Defunctis, l'altra de S. Maria a voce piena. Divise in dui libri. Delle quali cinque sono nel presenta primo libro, le rimanenti savanno nel seconde nuovamente impresse e date in luce. Libro primo. In Venetia, appresse li figliuoli di Antonio Gardano. 1574. In Querquart, mit der Zueignung: Al molto mag. et R. Canonico di Verona ec. Arciprete di S. Steffano mons. Pierfranc. Zino. Das zweite Buch erschien im J. 1580. (Siehe weiter unten.)

(In der öffentl. Bibliothek zu Ferrara. Fétis führt in seiner Biogr. univers. des Musiciens noch eine Mailänder Ausgabe von 1590 an.)

3. Vespertina omnium Solemnitatum Psalmodia 8 vocum etc. Venetiis, apud Haeredes Hieron. Scoti. 1574 und 1576. 4. (In der Bibliothek des Liceo filarmonico zu Bologna.)

4. Vespertina omnium Solemnitatum Psalmodia juxta decretum sacrosaucti Tridentini Concilii. Duoque B. Virginis Cantica primi Toni, cum 4 vocibus. Extat etiam *secundus chorus* ad pares voces concinendus. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1578. In Querquart. (Zu Fer-

rara und Bologna.) In diesem Werke nennt sich Asola Tarvisinae Musices Praefectum, und widmet dasselbe: „Celebri ac R. Ecclesiae Tarvisinae Canonicorum Collegio."

Andere Ausgaben erschienen: a) Bei demselben Verleger im J. 1582. b) Venetiis, apud Ricciardum Amadinum im J. 1587. c) Ibid. ap. Aug. Gardanum 1590, und d) Ibid. ap Ricard. Amadinum. 1599 und 1603. (Sämmtlich zu Bologna.)

5. Falsi Bordoni per cantar Salmi ed alcuni di M. Vincenzo Ruffo a 4 voci. Venetia, appr. li figliuoli di Antgardano 1575. 4. (Zu Bologna.)

Die zu Ferrara befindliche Ausgabe hat den Titel also vollständig:

Falsi Bordoni per cantar Salmi in quattro ordini divisi supra gli Tuoni ecclesiastici. Et anco per cantar li Juni secondo il suo Canto Fermo in miglior forma ampliati a ristampati. Aggiuntovi ancora il Modo di cantar Letania della B. Vergine et Lauda Sion Salvatorem per cantar nelle Processioni del Santissimo Sacramento, con alcuni versi a choro spezzato, a 4 voci. In Venetia, appr. Giacomo Vincenti. 1587. 4.

Pater Martini erwähnt noch einiger Ausgaben von 1575, 1582, 1584. (Siehe dessen Storia della Musica. T. I. Seite 448.)

6. Il secondo Libro delle Messa a 4 voci. Venezia, appr. Angelo Gardano. 1580. 4. (Zu Bologna.) Das erste Buch erschien 1574, wo es bereits vorgekommen ist.

7. Vespertina majorum Solemnitatum Psalmodia senis vocibus decantanda, canticaque duo B. Virginis unum primi Toni pro commoditate Cantorum in versiculis divisum. Venetiis, apud Haeredes Hieronymi Scoti. 1581. 4. (Ohne Zueignung. Zu Ferrara und Bologna.)

*8. Le Virgini a 3 voci di Gio. Matteo Asola Veronese. Nuovamente ristampati. Libro I. In Venetia, appr. Angelo Gardano. 1582. 4. (Ohne Zueignung.) 21 Nummern. Libro II. In Vinegia, appr. Giacomo Vincenti. 1587. 4. 22 Nummern. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt beide Bücher. — Der Bologneser Katalog führt das erste Buch einer zu Venedig bei Riccardo Amadino erschienenen Ausgabe vom J. 1590 an.

10. In Passionibus quatuor Evangelistarum Christi locutio cum tribus vocibus. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1583 4. (Ohne Zueignung.) Zu Ferrara und Bologna.

11. Secunda Pars continens Officium Hebdomadae Sanctae 4 Vocibus. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1584. 4. Zu Bologna.

12. Secundus Chorus quibusdam respondens Cantilenis, quae in II. Parte Musices Majoris Hebdomadae concinuntur. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1584. 4. Zu Bologna.

13. Completorium per totum annum et Antiphonae B. M. V. cum 6 vocibus. Venetiis, apud Haeredes Hieronymi Scoti. 1585. 4. Zu Bologna.

14. Completorium Rom. Salve Regina, Regina Coeli 4 voc. et Motetti 8 vocibus. Venetiis, ap. Haeredes Hieron. Scoti. 1585. 4. Zu Bologna.

15. Hymni ad Vespertinas omnium solennitatum horas decantandi ad Breviarii cantusque plani formam restituti, quatuor vocibus. Venetiis, apud Jacob. Vincentium et Riciard. Amadinum, Socios. 1585. 4. — Dieses Werk zerfällt in zwei Theile. Der erste enthält die Gesänge von Advent bis zum Feste der allerheil. Dreifaltigkeit; der zweite enthält jene von diesem Feste, bis wieder zum Advent. „Accedunt etiam hi, qui in communi Sanctorum concinuntur."

Die Zueignung lautet: „Rever. P. Generali ac Venerabili S. Georgii in Alga Canonicorum Collegio." Das Werk befindet sich zu Ferrara, und der zweite Theil auch zu Bologna.

16. Messe a 4 voci. Venetia. 1586. 4. (Fétis.)

17. Cantiones sacrae 4 voc. Venet. 1587. 4. (Fétis.)

18. Nova vespertina omnium Solemnitatum Psalmodia cum Cantico B. Virginis octonis vocibus nunc primum in lucem edita. Cum Privilegio. Venetiis, apud Richardum Amadinum. 1587. 4. — Mit der Zueignung: „Rdo. Isidoro Flam in congregatione D. Georgii in Alga Canonico, ac Sanctae Mariae in Vancio Patavii Priori meritissimo."

*19. Madrigali a due voci, accommodati da cantar in fulga diversamente sopra una parte sola. Nuova Edizione corretta. Venetia, appr. Giacomo Vincenti. 1587. 4. — Diese Ausgabe ist einem Herrn Alessandro Radice gewidmet, und in der k. k. Hofbibliothek in Wien zu finden. Die Bologneser Filarmonica besitzt nebst dieser noch drei Venetianer Ausgaben aus den Jahren 1604, 1624 und 1665.

20. Lamentationes, Improperia, et aliae sacrae Laudes in Hebdomada Majori decantandae tribus vocibus (cioè Canto, Tenore e Basso.) Nunc primum per D. Joan.

Mathaeum Asulam in lucem editae. Venetiis. 1588. apud Riciardum Amadinum. 4.

Die Zueignung lautet: „A. D. Anselmo Negri Canonico R. S. Georgio in Alga" der einst Prior des Convents in Verona und der Lehrer unseres Matteo war. Dieses Werk befindet sich in der Bibliothek zu Treviso, und auch zu Bologna.

21. Messe a 3 voci. Lib. I. Venezia, appr. Ricciardo Amadino. 1588. 4. — Zu Bologna.

*22. Missae quatuor ad voces quinque R. D. Jo. Matthaeo Asula Veronensi Auctore. Venetiis, apud Jacobum Vincentium. 1588. 4.

Von diesem Werke sind leider nur der Altus und der Bassus in der Wiener Hofbibliothek vorhanden. Diese Messen sind gewidmet: „Illustri et admodum Reverendo F. Hieronimo Conterio, Vicario ac Sacrae Equitum Jerosolimitanae Religionis Visitatori Generali, Illustrissimi et Amplissimi Cardinalis Farnesii in Prioratu Divi Joannis in Templo Venetiarum Vicem geronti etc."

23. Duae Missae et decem sacrae Laudes 3 vocum. Venetiis. 1589. 4. (Fétis.)

24. Vespertina Majorum Solemnitatum Psalmodia cum 6 vocibus. Venetiis, apud Haeredes Hieron. Scoti. 1590. 4. — Zu Bologna.

25. Missae tres totidemque sacrae laudes 5 vocum. Liber II. Venetiis, apud Riciard. Amadinum. 1591. 4. Zu Bologna.

26. Officium Majoris Hebdomadae Sanctae 4 vocibus. Venet. apud Riciard. Amadinum. 1595. 4. Zu Bologna.

27. Canto fermo sopra le Messe, Inni ed altre cose Ecclesiastiche appartenenti a suonatori d'organo per rispondere al Coro. Venetiis. 1596, 1602 und 1615. Dieser Ausgabe erwähnt P. Martini am bereits angeführten Orte.

28. Duplex Completorium Rom. Secundus Chorus. Venetiis apud haeredes Hieron. Scoti. 1596. 4. Zu Bologna.

29. Missa Defunctorum 3 vocum. Venetiia, apud Riciardum Amadinum. 16—. 4. — Zu Bologna. Im Kataloge ist die Jahreszahl nicht angeschrieben.

*30. Hymnodia Vespertina in majoribus anni Solemnitatibus octonis vocibus infraetis. Organico etiam modulatui accommodata, et nunc primum in lucem edita. R. D. Jo. Matthaeo Asula Veronensi Autore. Ad Ill.mum at Rever.mum Augustinum Valerium S. Rom. Ecclesiae Cardinalem Varon. (Dem auch das Werk gewidmet ist.) Vena-

tiis, apud Riciardum Amadinum 1602. 4. — Von diesem Werke hat die Wiener Hofbibliothek leider nur den Cantus I.

*31. Madrigali a 6 voci del R. D. Gio. Matteo Asola Novamente dati in luce. In Venetia, appr. Riciardo Amadino. 1605. 4. 22 Nummern. Auch davon hat die W. Hofbibliothek nur den Basso.

Die Zueignung lautet: Alli Magnifici et Virtuosi Accademici Moderati l'Accordato Accademico.

32. Officium Defunctorum addito Cantico Zacchariae quatuor vocibus per R. D. Jo. Matthaeum Asulam. Veron. editum. Venetiis, apud Riciard. Amadinum. 1610. 4. — Die Bibliothek zu Treviso hat zwei Ausgaben aus den Jahren 1599 und 1603. Auch erschien bereits im J. 1593 eine Ausgabe bei demselben Verleger.

33. Il Trionfo d'Amore del Petrarca modulato dell' Asola. (Siehe Arteaga, Tom. I. Seite 234. Diesem zufolge hätte sich Asola auch in der dramatischen Gattung versucht.

Von Asola habe ich in Sammlungen noch folgende Stücke gefunden:

1. Graduale a 4 voci: „Christus factus est" in Paolucci, S. Arte pratica di Contrappunto. Venez. 1765. 4. Tom. 1. Seite 253, in Partitur.

2. a) „Mentr' empia mano tenta etc."
b) „Vezzosi augelli infra le verdi etc.

In den Fiori musicali a 3 voci. Lib I. II. Venet. 1588—1590. 4.

3. a) Fuga 2 voc. in unisono: „Quest' è compagn' eterno."
b) — — in subdiapason: „Giove mai sempre."
c) — — — — „Eterno foco vivo."
d) — — in subdiapente: „Ma quel ch'ha cura."

In Gumpelzhaimer, A. Compendium Musicae. Augustae. 1600 und 1625. 4. (Vielleicht auch in den übrigen Ausgaben dieses Werkes.)

4. a) „In medio Ecclesiae."
b) „Protomartyr et Levita." — 8 voc.
c) „Quo progrederis sine filio."

In Schadaei, A. Promptuarium Musicae. Argentorati. 1611—1617. 4. Pars III.

10.

Cicogna theilt uns in seinen Inscrizioni Veneziane (T. II. Seite 376) ein Verzeichniß derjenigen Tonsetzer des 16.

und 17. Jahrhunderts mit, von denen die öffentliche Bibliothek zu Ferrara Compositionen enthalt. Der gelehrte Vicebibliothekar, Giuseppe Antonelli, hat ihn davon in Kenntniß gesetzt. Sie befinden sich in 54 dicken Bänden. Ich halte es für nützlich, die Namen der Tonsetzer, deren Werke diese Sammlung umfaßt, hier mitzutheilen. Sie sind folgende:

Accademico Bizarro Capricioso.
Agazzari, Agostino.
Albesti, Innocenzo.
Allevi, Giuseppe.
Argentino, Stefano.
Asola, Gio. Matteo.
Avosani, Orfeo.
Baciłieri, Giovanni.
Bassani, Giambattista.
Belli, Giulio.
Bellinzani.
Benedictis, Donato de.
Berardi, Angelo.
Bernardo, Stefano.
Bologna, Andrea.
Bona, Valerio.
Brunetti, Giovanni.
Cazzati, Maurizio.
Ceresini, Giovanni.
Cherici, Sebastiano.
Chinico, Teodoro.
Calojanni, Giuseppe.
Calombani, Orazio.
Colombo, Gianbernardo.
Colonna, Giov. Paolo.
Conversi, Girolamo.
Corelli, Archangelo.
Cortellini, Camillo.
Crivelli, Giov. Battista.
Croatti, Francesco.
Croce, Giovanni.
Donati, Ignazio.
Eremita, Giulio.
Fattorini, Gabrielli.
Feliciano, Andrea.
Fiorino, Gaspare.
Frescobaldi, Girolamo.
Gabrieli, Andrea.
Gabrieli, Giovanni.
Gabuzio, Giul. Cesare..
Gastoldi, Jacopo.
Ghizzolo, Giovanni.
Giovanelli, Ruggiero.
Grandi, Alessandro.
Graziano, Bonifazio.
Ingegneri, Tommaso Antonio.
Isnardi, Paolo.
Legrenzi, Giovanni.
Leoni, Leone.
Luppo, Pietro.
Luzzaschi Luzzasco.
Macri, Paolo.
Mazzaferrato, Gio. Batt.
Merulo, Claudio.
Mezzagorri, Gio. Nicola.
Mondondon, Girolamo da.
Monteverde, Claudio.
Olivi, Simpliciano.
Osculato, Giulio.
Passarini, Francesco.
Prenestini, Pierluigi.
Quagliati, Paolo.
Rigalti, Gio. Antonio.
Rore, Cipriano di.
Rossi, Salomone.
Rovetta, Giovanni.
Sabatini, Galeazzo.
Tarditi, Orazio.
Treslo, Flaminio.
Varblti, Michele.
Vecchi, Orfeo.
Viadana, Ludovico.
Vittoria, Ludovico da.

11.

Lodovico Balbi.

Dieser ausgezeichnete Tonsetzer, ein Venetianer von Geburt, blühte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er gab viele Musikwerke heraus, von denen mir folgende bekannt sind:

1. Musicale Essercizio di Lodovico Balbi, Maestro di Capella del Santo di Padova a cinque voci: cioè Alto, Canto, Tenore, Basso, Quinto. In Venetia, appresso Angelo Gardano. 1589. 4. Mit der Zueignung: „Al Cavaliere Giovanni Chisel de Coltempiun et Gnovitz etc. Scudiero nel contado di Gorizia, Consigliara etc., a a duoi figliuoli Giorgio, Guido, Giangiacomo, e Carlo."

In der Vorrede äußert sich der Verleger Ang. Gardano, daß Balbi viele der schönsten, bereits gedruckten Compositionen der berühmtesten Meister gewählt, und dazu eine neue künstliche, des Hörens würdige Melodie gemacht habe. Diese gewählten Stücke sind von folgenden Auctoren: Adriano *Wilaert*, Cipriano *Rore*, Costanzo *Porta*, Alessandro *Striggio*, Giaches *Wert*, *Annibal Padovano*, Claudio da *Correggio*, Andrea *Gabrieli*, Baldassare *Donato*, Giovan *Contino*, Filippo de *Monte*, Orlando *Lasso*, Marc' Antonio *Ingegneri*, Giovan *Nasco*, Giov. *Pierluigi* da Palestrina, Giulio *Rinaldi*, Luca *Marenzio*, Vincenzo *Ruffo*, Tiburzio *Massaino*, Giac. Antonio *Cardillo*, *Verdelot*, *Archadelt*, *Corteccia*, Ippolito *Camalerò*, Francesco *Bonardo de Perisone*, *Lupachino*, und Giachet *Berchem*.

Diese seltene Sammlung findet sich in der Marciana zu Venedig. Im J. 1796 wurde sie nebst andern von den Franzosen geraubt, kam aber nach der Restauration wieder nach Venedig mit der folgenden hineingeschriebenen Bemerkung zurück: „Les Madrigaux sont d'une Exécution facile."

2. Ludovici Balbi Veneti Missae quinque cum quinque vocibus, una ex quibus alternatim canitur, nuper in lucem editae et impressae, quarum nomina sunt haec: Missa: Ecce mitto angelum meum; Missa: Fuggite il sonno; Missa duodecimi toni; Missa alternatim canenda; Missa Defunctorum. Venetiis apud Angelum Gardanum 1595. Querquart. Dieses Werk besitzt Ferrara, hat 5 Parten, aber keine Zueignung.

*3. Graduale et Antiphonarium omnium dierum festorum Ord. Minorum, juxta ritum et Missalis et Breviarii novi. Per Ludovicum Balbum Venetum, ex Ord. Min.

Conv. Magistrum Capellae S. Antonii de Padua nuperrima impressum. Cum Privilegio. Venetiis, apud Angelum Gardanum. 1587. gr. Fol. 30 Blätter.

*4. Officium et Missa SS. Trinitatis. Nunc denuo a F. Ludovico Balbio Veneto ac in Sacro Divi Antonii Templo Patavii Musices Moderatore ad cantum omnia concine radacta. His duae Antiphonae Sextae Dominicae post Epiphaniam. nuper adjectae sunt. Ibidem, 1587. gr. Fol. 12 Blätter. Beide Werke in der Wiener k. k. Hofbibliothek.

5. Folgende Motetten:
a) Quemadmodum desiderat cervus 8 voc.
b) Tota pulchra es amica mea 8 —
c) Hodie Christus natus est 7 —
d) Plaudat nunc organas 8 —
e) Factum est proelium 8 —

In Bodenschatz. E. Florilegium Portense. Lipsiae, 1618 21. 4. P. II. (Vielleicht auch in den andern Ausgaben dieser Sammlung.)

6. a) Hodie Christus natus est. 7 voc.
b) Plaudat nunc organia. 8 —

In Schadaei, A. Promptuar. music. Argent. 1611—17. 4. P. I.

7. a) Omnes gentes plaudite. 8 voc.
b) Quemadmodum desiderat. 8 —
c) In dedicatione Templi. 8 —

Ebendaselbst, im 2. Parte.

8. a) Egredimini et videte. 6 voc.
b) Factum est proelium magnum. 8 —
c) Laetabitur deserta. 7 —
d) Saule, Saule, quid me persequeris. 7 —
e) Tota pulchra es amica mea. 8 —

Ebendaselbst, in 3. Parte.

9. Homo quidam descendebat. 6 voc.

Ebendaselbst, in 4. Parte.

Ueber diesen ausgezeichneten Tonsetzer äußert sich Alberici (Scrittori Venet. Seite 55. ann. 1578) folgendermaßen: „Ludovico Balbi discepolo et imitatore di Costanza Porta musico eccellentissimo diede in luce diverse sue faticha fatte pure nella musica, cioè Messe, Vespri, Compiete, Motetti, Madrigali, et altre cose simili gratissime a' professori et intendenti."

Man sehe auch die Biblioteca Franciscana. Tom. II. Seite 291; (und die Arca di S. Antonio. Seite 145. Nro 329) wo es heißt: „Rev. Patar D. Fratar Ludovicus Balbi

Magister Capellae in Ecclesia ejusdem Gloriosi Sancti pro regulatione ipsius Capellae praesentavit infrascriptam scripturam obligationum pro cantoribus ejusdem etc. 1585. 18. Luglio. Eine ähnliche Bemerkung findet man auch Seite 148. num. 330. 1585. 12. Augusto.

Der Pater Sbaraglia schreibt (in Supplem. ad Scriptor. Trium Ord. S. Franc. Romae 1806. Seite 495) von ihm: „Ludovicus Balbus Venetus Min. Conv. et Constantii Portae Cremonensis discipulus Musicae facultatis peritissimus aestimatus Patavii modulationibus Templi S. Antonii praefectus constituitur, ut innuit etiam Rudolphus (Hist. Seraph. Ord. Libri III. Venet. 1586. Fol. Lib. III. Seite 312) in Constantio Porta, quem ait reliquisse post se insignes discipulos: inter caeteros floret sub hoc tempore (1585) Paduae Ludovicus Balbus Venetus ejus aemulator qui suis modulationibus ubique acceptus est."

Die Bibliothek des h. Franciskus zu Ferrara besitzt von ihm noch handschriftliche Werke, quae in ecclesiis cantari solent musicis notis concentusque.

(Siehe Cicogna. Inscrizioni Veneziane. Tom. III. Seite 18 u. 19.)

12.

Teofilo Folengo.

„Cecinit ludicra, sacra, sales."

Teofilo Folengo, ein Benedictiner-Mönch, und berühmter italienischer Dichter, gab unter dem Namen Merlinus Cocajus eine Sammlung macaronischer Dichtungen heraus, welche sich den Beifall seiner und der Folgezeit erworben haben. Die erste Ausgabe dieser Schöpfungen seiner Phantasie erschien zu Venedig im Jahre 1517.

Teofilo Folengo wurde im J. 1492 zu Mantua geboren, und am 9. Dezember 1544 zu Campesio, unweit Bassano, wo auch seine Asche ruht, aus dieser Zeitlichkeit wieder abgerufen.

Wer sich über die maceronische Poesie überhaupt, und über Teofilo Folengo, dessen Leben und Werke insbesondere belehren will, lese Genthe's „Geschichte der macaronischen Poesie." Halle, 1829. 8.

Daß Folengo auch in der Tonkunst wohl erfahren war, beweisen folgende merkwürdige Stellen, welche seine zwanzigste Macaronea enthält.

Die erste ist überschrieben: „Musica," in welcher er die Helden seiner Dichtung singen läßt:

Quatuor in voces posthac cantare comenzant.
Arripit ut gracili sopranum voce Rubinus,
Falchetti firmum suscepit bocca tenorem,
Gorga tridans notulas prarumpit Cingaris altum
Trai contrabassum extra calcanea Baldus
Quattuor hi varios pergunt cantando sonettos
Gargula francesi frifolat magis alta Rubini,
Deque si, sol, fa, ut, modulando surgit ad E la,
Semicromas, minimasque canit, pausaique pochettum,
Falchettus notulas justato pectore squadrat:
Sustinet armonicam relevata voce camoenam,
Interea pausas expectat quattuor, et sex,
Dumque tacet, resonat terius frifolatio gorgis.
Non minus aure canit Cingar, quam voce galantus,
Nunc usque ad coelum sgorgada surgit in una,
Nunc contrabassi voces descendit ad imas,
Et secum terzem falso bordone sonorat
Educit Baldus tremulo de gutture voces,
Et fundans simulat cannam velut argana grassam,
Policis exterius nodas trapassat in Ut, Re
Plus auscultantum sopranus aptat orechias.
Sed tenor est vocum rector, vel guida tenorum.
Altus Apollineum carmen depingit, et ornat,
Bassus alit voces. ingrassat firmat et auget.

Die zweite Stelle, an die Verächter der Musik gerichtet, heißt: „Parenthesis," und lautet in folgender Weise:

Cantus Flauengos, Talianos, atque Todescas
Hi cantant: quis sic passatur inutile tempus.
Sunt tamen insani quidam, pazzique balordi,
Sunt quidam stronzi, dico, bis, terque cagati,
Qui tam dolcissimis plenam concentibus artem
Esse legerezzam dicunt, tempusque gittum.
Plusque volunt aut esse asinos, aut esse cavallos,
Et tamen attracta reputari fronte Catones,
Plusque suam bonum preciant, et ventre pieno,
Lardatisque gulae paffis, vultuque botazzi,
Praelati insignes dici, quam sciro coelum,
Seu sit parlandi, seu sit doctrina canendi,
Imo macer quidam hos chiari, tortus, et omnes
Scommunicatus habens materno a lacte Diablos
In gobba, hypocritus, stultus, vecchiusque creatna,
Est, qui sbajaffat, gracchiat de hac arte canendi
Musica continuo versatur in ore Deorum:
Musica concordi fert circum cardine caelum:

Musica nascendo humanos compaginat artus
Cur hymnos, psalmos, cur cantica tanta venusti
Disposuere Patres Gesiis cantanda per orbem?
Cur dico antiqui doctores, atque magistri
Ornavere libros responsis, versibus hymnis,
Kyrie eleisonis, Introitibus, ac Aleluis?
Ite genus pecudum, pacchiones, ite gazani
Vos quicunque fero laceratis dente Camoenas

In den ältesten Ausgaben lautet diese Stelle viel unfeiner so:

Cantus Italicos, Francesos, atque Spagnolos
Cantabant, nam sic facientes tempora passant.
Sunt tamen insani quidam, vel corde feriti,
Haud homines etenim, sed eos apello bozzoa.
Invidiâ morsi praesummunt corpere Divam
Musicen, angelici recubit quam turma Theatri.
Dicunt Ballordi quod Musica tempora perdit,
Plusque Tyrannian precisnt, quam voce, simulque
Corde Creatorem nostrum laudare conendo.
Fat insanus homo dignus bastone repelli
Ut canis, aut Asinus, poltronus, bestia, panem
Qui frustra comedit, magis est, mihi credite, stereus,
Cujus non capiat liquefactum Musica pectus;
Musica continuo versatur in ore Deorum,
Musica circumfert concordi cardine coelos,
Musica, dante Deo, nostros compaginat artus
Cur Antiphonas, vel psalmos, cantica nostri
Composuere Patres? Cur diva Ecclesia libros
Continet inscriptos Responsis, versibus, hymnis,
Kyrieleysonis, Introitibus, ac Aleluis?
Ite genus pecudum, Pacchiones, ite canaja,
Vos quicunque putri laceratis Musicen ore.

Die dritte, mit „Prophetia“ überschriebene Stelle, das Lob Josquin's und der ganzen päpstlichen Kapelle unter Leo X. enthaltend, die interessanteste von allen, ist bereits in Nro 2 dieser Beiträge, wo von Carpentras und seinen Werken die Rede war, mitgetheilt worden.

13.

Paolo Biego.

Dieser geschickte Tonsetzer war von Geburt ein Venezianer, und blühte um das Jahr 1682. Er setzte folgende Opern in Musik:

1) Ottone il Grande, von Silvani;
2) La Fortuna tra le Disgrazie, von Cialli; und
3) Il Pertinace, von einem unbekannten Dichter.
(Siehe: Cicogna, Inscriz. Venez. Vol. III. Seite 163. — Allacci, Drammaturgia. Neuere Ausgabe von 1755. Seite 567, 592 und 914; — und Quadrio. Storia d'ogni Poesia. Vol. V. Seite 513.)

14.

Don Giovanni Sebenico.

Dieser Venetianer war Kapellmeister zu Turin. Er componirte die Oper: L'Oppresso sollevato um das Jahr 1690, welche im Jahre 1692 auch in Venedig mit Beifall aufgeführt worden ist. (Siehe Allacci. l. c. Seite 575. — Quadrio. Tom. V. Seite 516 — und Cicogna. Vol. II. Seite 151.)

15.

Giovan Maria Artusi.

Dieser sehr bekannte polemische musikalische Schriftsteller hat seine Grabstätte im Kloster der Santa Maria de' Servi in Venedig, wo sich die Familiengruft befindet. (Siehe Cicogna. Tom. I. Seite 49.)

16.

Antonio Zantani.

Ein venetianischer Patrizier, war nicht allein Schriftsteller sondern auch überhaupt ein großer Freund und Verehrer alle Wissenschaften und Künste. Seines berühmten Oheims wegen, erhob ihn Papst Julius III. in den Grafenstand, und machte ihn zum Cavalier Nipote, welchen Vorzug sonst nur die nächsten Verwandten des heil. Vaters genossen.

Er war ein so großer Schützer der Tonkunst, daß er der Veranlasser vieler ausgezeichneten Compositionen wurde, und selbst eine Madrigalen-Sammlung unter dem Titel: „Corona de' diversi" etc. drucken ließ. Er bezahlte die Compagnia da' Fabretti, die Lieder-Sänger (Fruttaroli Cantatori), honorirte großmüthig die vorzüglichsten Lautenspieler der Stadt, und besoldete selbst den berühmtesten, damals lebenden Lautenmeister, Giugno dal Pestrino, um in seinem Hause musikalische Akademien geben zu können. Bei ihm fanden sich zu gleichem Zwecke ein: die Organisten der St. Markuskirche, Girolamo Parabosco und Claudio da Correggio; ferner auch Baldassar Donato, Perissone, Francesco Londarit, der Grieche genannt, und viele andere Tonsetzer und Tonkünstler, deren Namen noch keineswegs verschollen, und von denen Allen noch Werke auf uns gekommen sind.

Er starb zu Venedig den 18. Oktober 1567 und wurde in der Kirche Corpus Domini beigesetzt. Er war der letzte Sprosse seines Hauses.

(Siehe Cicogna. Inscriz. Venez. Tom. II. Seite 16 u. 17.)

17.

P. Giacomo Bolla.

P. Girolamo Bolla, ein Priester, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Musikmeister an der Kirche der heiligen Margaretha zu Venedig, zugleich ein großer Kenner des Contrapunkts und Lehrer des bekannten Bonaventura Furlanetto, dessen Leben der k. k. Appellationsrath, Franz Caffi, beschrieben hat. Bolla's Grab befindet sich in derselben Kirche.

(Siehe Cicogna. l. c. Tom. I. Seite 285.)

Druck von Jos. Wirth in Mainz.

(Neu Leipziger Gesler Ausgabe von C. F. Becker, Leipzig bei Robert Friese.)

A.

CANTUS I.

CANTUS II.

ALTUS.

TENOR.

BASSUS.

Wel

Wel

Wel

Himmel zu, da wird

Himmel zu, da wird

Himmel zu, da wird

Himmel zu, da wird

Himmel zu, da wir

Adagio.

Welt bei dir ist

Welt bei dir ist

Welt bei dir ist

Welt bei dir is

Welt bei dir ist

Allegro.

In dem Him-m

In dem Him-m

In dem Him-m

In dem Him-m

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1843. **Nr 89.**

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

FÜR ORGEL-, CLAVIER- UND GESANG-UNTERRICHT.

WEDEMANNS ORGELMAGAZIN, enthaltend die gangbarsten und beliebtesten Choralmelodien mit mehrfach veränderter harmonischer Begleitung, vielen Zwischenspielen und leicht ausführbaren Modulationen, Vor- und Nachspielen und alten Orgelsätzen, welche bei Intonationen, bei der Abendmahlsfeier u. s. w. vorkommen. Im Verein mit Töpfer, Hentschel u. A. Fünf Lieferungen. Geheftet 2½ Rthl. od. 4 fl. 30 kr. (Mit der so eben erschienen fünften Lieferung ist dieses treffliche und höchst brauchbare Orgelwerk beendigt, dessen hoher Werth durch einen ausserordentlichen Absatz und durch die rühmlichsten Recensionen verbürgt wird. Siehe Schweigers Magazin XVII. 1, — Leipziger musical. Zeitung. 1842, Nr. 43, — pädagog. Literatg. 1842, Nr. 18. Ausserdem wurde es in der Weim. Zeitug. von dem Grossherzogl. Oberconsistorio allen Organisten, Cantoren etc. des Landes amtlich besonders angelegentlich empfohlen.)

DESSEN PRAKTISCHE ÜBUNGEN für den progressiven Clavierunterricht nach pädagogisch-bewährten Grundsätzen mit Berücksichtigung der Fassungskraft auch weniger fähiger Schüler. Vier Hefte. Jedes ⅓ Rthl. od. 36 kr.

WEDEMANNS INSTRUCTIVE VIERHÄNDIGE KLAVIERLECTIONEN. Vier Hefte. Jedes $^1/_3$ Rthl. od. 36 kr.

DESSEN und GRESSLERS ERHOLUNGSTSUNDEN AM CLAVIER. Leichte, gefällige Handstücke, als Rondos, Variationen etc. Ein Anhang zu Wedemanns und Gresslers Elementarheften und zu jeder andern Klavierschule. Zwei Lieferungen. Jede $^1/_2$ Rthl. od. 54 kr. (Der ausserordentliche Beifall, dessen sich diese sämmtlichen Wedemannschen Productionen und Sammlungen erfreuten, ist bekannt und sowohl durch einen oft ganz erstaunlichen Absatz, durch oft wiederholte neue Auflagen (die Gesänge der Unschuld erlebten deren sieben), ganz besonders aber durch die einstimmigen grossen Belobungen in fast allen pädagogisch-musikalischen kritischen Blättern bestätigt.)

DESSEN 100 GESÄNGE DER UNSCHULD, TUGEND UND FREUDE, mit Begleitung des Klaviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 3 Hefte. Jeden $^1/_2$ Rthl. od. 54 kr.

DESSEN 100 DEUTSCHE VOLKSLIEDER mit Klavier. 3 Hefte. Jedes $^2/_3$ Rthl. od. 1 fl. 12 kr.

DESSEN POLYHYMNIA. Ein Quartett-Magazin ernsten und launigen Inhalts für den Männergesang. Im Verein mit Häser, Rötsch und andern weimar. Componisten. Drei Lieferungen. Jede $^1/_4$ Rthlr. od. 27 kr.

J. G. KAYE KLEINE KLAVIERSCHULE. Vierte stark vermehrte Aufl. Erstes Heft (Theorie) $^1/_2$ Rthl. od. 54 kr. Zweites Heft (Uebungsstücke) $^1/_3$ Rthl. od. 36 kr. Schön geheftet. (Diese Schule wurde in der Literaturzeitung für Volksschullehrer und dem Aachener Elementarlehrer-Wochenblatt als ganz vorzüglich empfohlen und erfreute sich des Absatzes von vier starken Auflagen.)

C. F. G. THON über CLAVIERSAITENINSTRUMENTE, namentlich Fortepiano's und Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung und Stimmung. Dritte vermehrte Aufl. Mit Abbildungen. $^3/_4$ Rthl. od. 1 fl. 21 kr. (Schon in erster Auflage als trefflich empfohlen in der Halleschen Litztng. 1837, Nro 110.)

J. F. GÖTZ, 10 VORSPIELE FÜR DIE ORGEL zu verschiedenen Choralmelodien. $^1/_3$ Rthl. od. 36 kr.

A. W. GROSSE, 2 Choralvorspiele und 3 Fugen für die Orgel. $^5/_6$ Rthl. od. 1 fl. 00 kr. (J. N. Hummel gab ihnen das Zeugniss trefflicher Ausarbeitung und grösster Zweckmässigkeit.)

H. L. ROHRMANN, 56 grösstentheils sehr leichte Vorspiele für die Orgel, nebst 6 Nachspielen und Privatübungen für den Generalbass. Dritte Aufl. $^5/_6$ Rthl. oder 1 fl. 00 kr. (Schon durch den Absatz dreier Auflagen hinlänglich empfohlen.)

(In allen Buchhandlungen zu haben.)

Fortsetzung der

Neuen Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von **B. Schott's Söhnen** in **Mainz**

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

(Siehe Intelligenz-Blatt Nro 88.)

Piano-Forté.

Solos.

	fl.	kr.
BURGMÜLLER, Fréd. Fantaisie sur le Puits d'Amour. Op. 84.	1	12
— Morceaux du ballet: La Péri.		
Nro 1. Pas des Schals.	—	54
» 2. Pas des Européennes.	—	54
» 3. Valse favorite.	—	54
» 4. Le Rêve.	—	54
» 5. Pas de deux	—	54
» 6. La Mazurka.	—	54
» 7. Pas de trois.	—	54
» 8. Pas des Almées.	—	54
» 9. Pas de l'Abeille.	—	54
» 10. Scène de la Prison	—	54

	fl	kr
BURGMÜLLER, Ferd. La Péri. Valse favorite en feuille.	—	18
— Valse favorite du Puits d'amour, en feuille.	—	18
CRAMER, H. Fantasie über Motive aus Don Juan. Op. 22.	1	30
DÖHLER, Th. Voli l'agile barchetta, Barcarolle. Op. 36, Nro 1.	—	45
— A un Ruscelletto, Romanza. Op. 36, Nro 2.	—	36
DREYSCHOCK, A. Le vallon, Idylle. Op. 26.	—	45
— Morceau de concert. Op. 22.	2	—
— Six airs écossais transcrits en forme d'Etudes.	1	30
— Six airs irlandais transcrits en forme d'Etudes.	1	30
— Six airs anglais transcrits en forme d'Etudes.	1	30
DUVERNOY, J. B. 2 Fantaisies sur la Part du diable. Op. 126.		
Nro 1. Thême varié.	—	54
„ 2. Rondo.	—	54
HERZ, H. Fantaisie de Salon sur des motifs de Don Pasquale. Op. 134.	2	—
— Divertissement sur des motifs du ballet „La Péri.“	1	12
LECARPENTIER. Variations bril. et faciles sur la romance „Le véritable amour. Op. 61.	—	54
— Sérénade et Rondo sur des motifs de Don Pasquale. Op. 72.	1	—
— Cavatina de Don Pasquale, variée. Op. 73.	—	45
LEMOINE, H. Bagatelle sur la Part du diable.	—	54
LISZT, F. Il m'aimait tant, mélodie transcrite.	—	54
— Réminiscenses de Norma, grande Fantaisie.	2	24
LOUIS, N. Rondo brillant sur un motif de Don Pasquale. Op. 127.	1	—
OPERNFREUND, DER JUNGE. Sammlung von Potpourris über Themen beliebter Opern.		
Nro 1. DONIZETTI. Marie oder die Regimentstochter.	—	18
„ 2. LORTZING. Czaar und Zimmermann.	—	18
„ 3. KREUTZER. Das Nachtlager in Granada.	—	18
POTPOURRIS sur des motifs favoris d'opéras modernes par H. Cramer.		
Nro 10. Meyerbeer, Robert le diable.	—	54
„ 11. — Les Huguenots.	—	54
„ 12. Donizetti. Lucia di Lammermoor.	—	54
„ 13. Bellini. Norma.	—	54
„ 14. — La Sonnambula.	—	54
„ 15. — I Puritani.	—	54
„ 16. Esser. Thomas Riquiqui.	—	54
PRUDENT, E. Souvenirs de Beethoven. Grande Fantaisie. Op. 10.	2	—
— L'hirondelle, Etude. Op. 11.	1	—
— La ronde de nuit, Etude. Op. 12.	1	—
— Quatuor de Don Pasquale, varié. Op. 12.	1	30

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

Intelligenz - Blatt

zur

CÄCILIA.

1844. **Nr. 90.**

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

Im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **C. Bachmann** in Hannover ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Introduction, Caprice et Finale

sur un Thème de l'Opéra

„IL PIRATE"

pour Violon principal

avec Accomp. d'Orchestre, ou de Quatuor, ou de Piano

composés par

H. W. Ernst.

Oev. 19.

Neue Verlags-Musikalien

der Hofmusikalien-Handlung von Adolph Nagel in Hannover.

ENCKHAUSEN, H. Religiöse Gesänge für vier Männerstimmen Zweites Heft, 61tes Werk. 14 ggr.
Des Pianofortespielers erste Studien, leichte melodische Tonstücke in zunehmend schwieriger Folge. 63tes Werk. Heft 1 8 ggr. Heft 2 10 ggr.
HATTENDORF, F. Tänze für Pianoforte. Nro 1, 2, 3 (Galops). 4 ggr. Nro 4. Walzer, 6 ggr.
MARSCHNER, H. Junge Lieder von Wolfgang Müller, mit Pianoforte. 126ten Werk 1 Rthlr 4 ggr.
NICOLA, Carl. 3 Lieder mit Pianoforte. 15tes Werk. 10 ggr.
STAUDE. Festpolonaise für Pianoforte 4 ggr.
VOLKSLIEDER mit Pianoforte oder Guitarre. Nro 24, Liebe um Liebe, und: Blaue Nebel steigen. 4 ggr.
WÄCHTER, H. An die Entfernte. Lied mit Pianoforte oder Guitarre. 4 ggr.
WALCKIERS, E. Fantasie für Flöte mit Pianoforte, über Melodien aus den Hugenotten. 64tes Werk. 14 ggr.
WALLERSTEIN, A. Erinnerungen. Fünf kleine Stücke für Pianoforte. 14tes Werk. 12 ggr.

Fortsetzung der

Neuen Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz.

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

(Siehe Intelligenz-Blatt Nro 89.)

Orgel.

	fl	kr.
HERZOG, J. G. Praktisches Hülfsbuch für Organisten. Eine Sammlung von Vor- und Nachspielen, Trios, Fughetten, Fugen, Fantasien, Choräle etc. Zur Uebung, Fortbildung und zum kirchlichen Gebrauche Op. 10	4	48
— Idem in 10 Lieferungen, jede	—	36
RINCK, Ch. H. Sammlung von Vor-, Nach- und Zwischenspielen für die Orgel, neue wohlfeile Ausgabe		
Erste Lieferung: 12 leichte Stücke verschiedener Art. Op. 1.	—	36
Zweite Lieferung: 12 kurze und leichte Vorspiele. Op 2	—	36

Gesang.

	fl	kr
AUBER. La Part du diable. (Des Teufels Antheil.) Partition complète de Piano. (Vollständiger Clavier-Auszug.)	12	36
HOVEN, J. Turandot, Prinzessin von Schiras, grosse Oper in zwei Akten Vollständiger Clavier-Auszug Neue Ausgabe.	14	24
LECARPENTIER. Der erste Lehrmeister im Gesangunterricht, allen Erziehungsanstalten gewidmet	2	24
— Idem, in 3 Abtheilungen, jede	—	54
LISZT, Fr. Gesänge für 4 Männerstimmen		
Nro 1. Rheinweinlied von Herwegh	1	—
„ 2. Studentenlied aus Göthe's Faust	1	—
„ 3. Reiterlied, erste Version, von Herwegh	1	—
„ 4. Reiterlied, zweite Version, von Herwegh	1	—
MENDEL, J. Lieder für eine Singstimme. Heft 1. Op 14	—	54
— — — — — „ 2. Op. 15		54
LÖWE, C. Die Festzeiten, geistliches Oratorium in 3 Abtheilungen. Op 66		
Partitur.	10	48
Clavier-Auszug	7	12
Orchesterstimmen	12	36
Singstimmen.	6	—
Einzelne Chorstimmen		54
Idem, in 3 Theilen		
Erster Theil:		
Advent und Weihnachten		
Partitur.	3	—
Clavier-Auszug.	2	—
Orchesterstimmen.	4	30
Singstimmen.	2	—
Einzelne Chorstimmen	—	18
Zweiter Theil.		
Fastenzeit, Charfreitag und Ostern.		
Partitur.	3	—
Clavier-Auszug.	2	—
Orchesterstimmen.	3	36
Singstimmen.	2	—
Einzelne Chorstimmen	—	18
Dritter Theil:		
Himmelfahrt, Pfingsten und Trinitatis		
Partitur.	5	24
Clavier-Auszug	3	36
Orchesterstimmen.	5	24
Singstimmen.	2	—
Einzelne Chorstimmen	—	18
PUGET, L. 4e Album, collection de 12 Romances avec accomp. de Piano. Orné de 12 belles lithographies	5	24
RHEINLÄNDER, DIE. Heft 4.		
„Wasser und Wein" von H. Esser } „Wer seinen Wein" von V. Lachner }	—	54

Lieder-Sammlung, zweite Folge.

Mit Clavier-Begleitung.

		fl.	kr.
Nro 80.	CRAMER, H. An Sie, Gedicht von Bode.	—	18
" 81.	SPEIER, W. Die Stille, Gedicht von Eichendorf. Op. 46.	—	27
" 82.	Die Einsame, Gedicht von Schuhmacher. Op 47	—	27
" 83.	ESSER, H. Der Abschied, Gedicht von Vogl.		18
" 84.	— Der Liebesgarten, Gedicht van A. Grun.	—	27
" 85.	— Liebe plaudert nicht, Gedicht von Brunold.	—	27
" 86.	— Der Einsame, Gedicht von Sileaus.	—	27
" 87.	SPEIER, W. Trost überall, aus den Stimmen des Lebens von Kirchner, Op. 45.	—	36

Der Sänger am Rhein.

Sammlung beliebter Gesänge mit Guitarre-Begleitung.

Nro 1.	ESSER, H. Gärtners Sinn.	—	27
" 2.	— Südländers Nachtlied	—	18
" 3.	— Mein Engel	—	27
" 4.	— Die Schildwache.		27
" 5.	BURGMÜLLER, Fr. Die Tochter des Verbannten.	—	18

Violin.

De BERIOT, Ch. Air varié, Op. 2, nouvelle édition revue et augmentée.		
avec accomp. d'Orchestre	2	—
" " de Quatuor	1	12
" " de Piano	1	12
— Troisième Concerto Op. 44		
avec accomp. d'Orchestre	9	36
" " de Quatuor	4	48
" " de Piano.	3	36
DREYSCHOCK, R. Divertissemant avec accomp. de Piano	1	—
KALLIWODA, J. W. Fantaisie. Op. 125		
avec accomp. d'Orchestre.	3	36
" " de Piano	2	24
VIEUXTEMPS, H. Grande Sonate pour Violon et Piano. Op. 12	4	48

Violoncello.

BATTA, A. Souvenir, Romance avec accomp. de Piano.	1	—
DEFRANCE. Souvenir, Mélodie de J. Stevenira, avec accomp. de Piano.	1	—

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1844. **Nr. 91.**

☞ Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

Im Januar 1844 erscheint die erste Lieferung von

KÖRNER, **W.**, Postludienbuch.

DESSEN, der vollkommene Organist.

DESSEN, musikalisches Beiblatt zum Orgelfreund.

DESSEN, der Cantor und Organist, oder: Album für Gesang und Orgelspiel. Sammlung von Orgelstücken aller Art, nebst Kirchenstücken, als: Choräle, Psalmen, Hymnen, Motetten. Mit Original-Beiträgen der berühmtesten und beliebtesten Gesang- und Orgel-Componisten.

Verlag von ***Wilh. Körner in Erfurt.***

Elementar-Gesang-Unterricht
besonders
FÜR VOLKSSCHULEN
von
J. G. Vollweiler.

---

25 Etudes très faciles
à 4 mains pour le piano
par
Henri Bertini.
1. livre, Op. 149. 2 fl. 42 kr.

---

25 Etudes faciles
à quatre mains pour le piano
par
H. Bertini.
2. livre, Op. 150. 2 fl. 42 kr.

FANTAISIE
pour le piano
sur Maria di Rohan
par
H. Bertini.
Op. 151. 1 fl. 12 kr.

Deux Fantaisies
sur
NABUCODONOSOR
pour le piano
par
Theodor Döhler.
Op. 48. Nro 1 & 2. Chaque 1 fl. 30 kr.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1844. **Nr 92.**

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia"

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia" haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hof-Musikhandlung.

Neue Musikalien,

welche im Verlage
der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung
von B. Schott's Söhnen in Mainz,
erschienen,
und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

PIANO-FORTÉ.

GRANDE SONATE

en Ré mineur

par

A. DREYSCHOCK.

Op. 30. 2 fl. 42 kr.

La Polka

avec Introduction et Finale

par

H. Herz.

Op. 135. 1 fl. 12 kr.

Fantaisie brillante

sur des motifs de l'opéra

LA PART DU DIABLE

par

H. HERZ.

Op. 136. 1 fl. 30 kr.

Variations caractéristiques

sur un thême arabe du ballet la Peri

par

H. HERZ.

Op. 137. 1 fl. 30 kr.

Les Belles du Nord

6 POLKAS

ornées de 6 beaux dessins

par

H. HERZ.

Op. 140.

Nro 1. Le belle Allemande. Nro 2. Le belle Hongroise. Nro 3. Le belle Suedoise. Nro 4. Le belle Moscovite. Nro 5. Le belle Polonaise. Nro 6. Le belle Bohemienne.

Preis: 4 fl. Einzeln, jedes Nummer 45 kr.

Morceau de Concert

sur des motifs de l'opéra

DON SÉBASTIEN

par

G. A. OSBORNE.

Op. 50. 1 fl. 48 kr.

SOUVENIRS DE SCHUBERT
GRANDE FANTAISIE

sur

La Sérénade

par

E. PRUDENT.

Op. 14. 2 fl.

TROIS BALLADES

sans paroles

par

E. PRUDENT.

Op 15. 1 fl. 30 kr.

12 Etudes brillantes

par

H. ROSELLEN.

Op. 60. En 2 Suites, chaque 2 fl.

2 DIVERTISSEMENTS

sur des motifs

DU BALLET LA PERI

par

H. ROSELLEN.

Op. 61, chaque 1 fl. 21 kr.

Les italiens

quadrille de contredanses variées

par

H. ROSELLEN.

Op. 62. 1 fl. 48 kr.

FANTAISIE BRILLANTE

sur

MINA

par

H. ROSELLEN.

Op. 63. 1 fl. 30 kr.

Fantaisie de Concert

sur

DON SÉBASTIEN

par

H. ROSELLEN.

Op. 64. 1 fl. 48 kr.

50
v1